افتتاحية . .

آفة الكذب ..

❑ مالك صقور

إذا كان الصدق هو الفضيلة الأولى في منظومة القيم الأخلاقية، فإن الكذب هو الرذيلة الكبرى؛ ويسمى ((أسّ الرذائل)) و((أبو المعاصي)).

وفي ظني، ما من إنسان على وجه الأرض، ولو كان (أكبر كذّاب)، أو (الكذّاب الأول) باعتراف كل من يعرفه، يقبل أن يقال له: أنت كذّاب أمام الناس.

فما العلة؟ أو ما هو السبب؟ وما هو السرّ الذي يكمن وراء هذه المعصية التي يرفضها الجميع؟ وفي آن يمارسها الجميع بأشكال مختلفة، ودرجات متفاوتة ـ إلا ما رحم ربي ـ أو من الندرة النادرة بين الناس والنادر لا يذكر كما يقولون؟

ماذا لو خلا المجتمع من الكذب؟

وماذا لو عرف كل إنسان يقابل آخر، أو يعمل معه، حتى ولو كان ثمة صداقة وقويّة جداً، أو تجمعهما زمالة، أو أي طريقة بالعشرة الطويلة والقصيرة، عَرَفَ كل منهما ما يفكر واحدهما عن الآخر، أو ما يضمر له، أو يعرف كل منهما دخيلة نفس الآخر؟

حقاً، هل يمكن أن يتخيل المرء مجتمعاً عمّه الصدق؟

وماذا ستكون حال المجتمع؟

* * *

قديماً قالوا: حبل الكذب قصير. وقالوا: نلحق الكذّاب إلى باب الدار. وهذا يعني، أن الكذب سينكشف ولو بعد حين طال الزمن أم قصر.

وقالوا أيضاً: " أعذب الشعر أكذبه ". مع أن كثيرين يرفضون هذه المقولة، أو هذا القول. ولكن أليس الفن عموماً، يقوم على الخيال، لأن شرط الفن الأول هو الخيال. والخيال والتخيل والأخيولة، ضرب من ضروب المبالغة والكذب، بما فيه الفن الواقعي الذي بدوره

يعتمد على ما يسمى (الصدق الفني) الذي هو أيضاً، خيال في خيال، حتى ولو اتكأ على وقائع ومعطيات واقعية ـ أي حصلت فعلاً.

أليست قصائد المديح في أغلبها مبالغة وكذب؟ ومع هذا يقبل الممدوح ذلك. والشاعر المدّاح يحس أنه يكذب..

يقول محمود درويش: "أنّ تصدّق نفسك، أسوأ من أن تكذّب على الآخرين".

ليس المقصود الآن، من كلامي، ما يخص الخيال الفني، والفن عموماً، من شعر وقصة، ورواية ومسرح، لأن الفن وُجِدَ كي يعلّم الإنسان ويهذّبه، كي يعلمه الفضيلة، ويجنّبه الشر والأذى، ويخلّصه من ربقة الظلم والاستبداد، ويهديه إلى الطريق الصحيحة، ولكن أي فن؟ ولهذا حديث آخر.

* * *

قد تبدو مثل هذه الأسئلة وهذه المقدمة، مثالية، وطوباوية، ونحن نعيش في عصر ظالم، أبعد ما يكون عن المثالية والطوباوية والأفلاطونية. سواء في سلوك الفرد أو في سلوك الجماعة، وحتى في سلوك الشعوب.

هنا، تبقى المسألة، فيما يخص (الفرد) الكذاب، الذي يسعى لمنفعة شخصية، أو كي ينجو بنفسه من عقوبة ما. أو كي يلحق الضرر بالآخر، ولكن كيف يفهم (الكذب) الفاضح المفضوح على مستوى الجماعات، أو مستوى الدول؟

فكم من تقرير كاذب، كتبه مخبر، لسبب ما، أضرّ ضرراً بالغاً بالآخر، ألا يقال: إن المتهم عند ربه بريء، حتى تثبت إدانته. ولكن من يعمل بهذا؟ أما وردَ في القرآن الكريم: (يا أيها الذين آمنوا إن جاءكم فاسق بنبأ فتبينوا أن تصيبوا قوماً بجهالة فتصبحوا على ما فعلتم نادمين) من الذي يندم، ومن ندم على نبأ كاذب. والأمثلة أكثر من أن تحصى؟

ألم تكن كذبة كبرى، أودت بحياة العراق وذبحته من الوريد إلى الوريد، وقتلت الملايين، وشردّت الملايين، وأعاقت الملايين، كذبة سلاح الدمار الشامل؟

ليس العراق وحده، من كان الضحيّة. كانت ليبيا، وتونس، ومصر، وكل ضحايا "الجحيم العربي". في سورية اليوم، استشرى الكذب الإعلامي، وكان الشعب السوري برمته، ضحية هذا الكذب تحت مسمّى "الثورة"، والديمقراطية. والحرية، وتبين الأمر أنه كذب في كذب في كذب.

من هو القادر على إيقاف شلالات الكذب والرياء والنفاق، التي سبّبت التراجيديا السورية؟

* * *

الديانات كلها رفضت الكذب. وعلّمت أتباعها ومريدها تجنّب الكذب، والامتناع عنه. وقد ورد ذلك في التوراة والأناجيل، والقرآن. فلقد جاء في التوراة، في الفصل العشرين من سفر الخروج: "لا تشهد على قريبك شهادة زور". وجاء في الفصل الثالث والعشرين: "لا تقبل خبراً كاذباً ولا تجعل يدك مع المنافق لشهادة زور". وثمة أقوال كثيرة في سفر الأمثال. وأمثال سليمان، كلها تنهي عن الكذب.

كذلك في الأناجيل، فالوصايا، أيضاً تنهي عن الكذب.

أما في القرآن الكريم، فقد وردت الكلمات التالية: كذّابُ، كَذّابٌ، كِذّاباً، كَذَبَ، كَذِبَ، كَذِب، كُذِّبَ، كَذِباً، كَذَبَتْ، كَذَبتْ، كُذِبتْ، كَذَبْتُمْ، كَذّبنا، كَذَبْهُ، كَذّبُوا، كذّبوا، كُذِبُاً، كُذّبوا، كذّبوك، كَذبُوكم، كذّبون، كذّبوهُ، كَذّبُوهُما، في مئة وخمس وستين آية.

كما وردت سورة كاملة في القرآن بعنوان: "المنافقون".

وقد جاء في الآية الأولى منها: (واللّهُ يشهدُ إن المنافقين لكاذبون) والمنافق توءم الكذاب. يقول النبي العربي (ص) عن المنافق: "إذا حدّث كذب وإذا وعد أخلف، وإذا أؤتمن خان".

فما العمل الآن، حيال الفتاوى الظالمة، الكاذبة، الفاتكة؟!

* * *

في كتابه "فلسفة الكذب" يحاول الدكتور محمد مهدي علاّم(1)، أن يجيب عن أسئلة كثيرة، حول الكذب. وذلك في عام 1932.

يروي محمد مهدي علام في مقدمة كتابه هذا، أنه، عندما كان طالباً في دار العلوم بمصر. وتحديداً عام 1918، تاق كي يقرأ كتاباً باللغة الإنكليزية، فأرشده أستاذه إلى كتاب: (العادات والأخلاق في مصر الحديثة) لمؤلفه (إدْوَرد لين). وقد صدم حين قرأ في هذا الكتاب فقرة عن (كذب المصريين)، يقول: "وقد قرأت فيه فقرة عن (كذب المصريين) في أمرّ ما قرأت في حياتي، لأنها من أصدق ما قرأت. وحسبي أن أنقل منها بعض أجزائها هنا

ليعلم القارئ أثرها في نفس طالب ناشئ يدعي لأمته جميع الفضائل ويشعر بعزته القومية تجرح، لأن كاتباً أجنبياً أصاب بوصفه المقتل، ورمى أمة بما لا يستطيع أبناؤها أن يتنصلوا منه. قال الكاتب الإنكليزي:

((إن التمسك بقول الصدق فضيلة أندر من الكبريت الأحمر في مصر الحديثة))(2)

وبعد أن تكلم عن صور الكذب المباحة التي نص الإسلام على جوازها، قال إن هذا الجواز قد يسّهل على الناس تكوين عادة الكذب، في غير المواضع المباحة مما حرّمه الإسلام تحريماً قاطعاً. ومن ثم انتقل الكاتب الإنكليزي إدوارد لين إلى التدليل على صدق دعواه أن الكذب ذائع بين المصريين بقوله "ولقد يجوز لي أن أذكر هنا ـ وإني لأشعر إذ أقص هذا الخبر بشيء من العزة القومية ـ أنه كان في المدينة (القاهرة) لآل أرمني معروف بصدقه معرفة جعلت أصدقاءه (من المصريين) يصممون على تسميته اسماً يدل على اتصافه بتلك الفضيلة النادرة فيهم، فأطلقوا عليه اسم "الإنغليزي" وأصبح ذلك عاماً على أسرته. ومن الشائع أن تسمع تجار القاهرة لدى طلبهم ثمناً لا يودون فيه مساومة يقولون: "كلمة واحدة، كلمة الانغليز"

وكثيراً ما يقولون كذلك: "كلمة الإفرنج"(3).

هكذا صوّر الكاتب الإنكليزي الشعب المصري في عام 1835. وهذه الصورة البغيضة بقيت محفورة في ذهن الطلب محمد مهدي علام. لكنه يستطرد فيقول بعد أن أصبح طالباً في بريطانيا، في جامعة الجنوب الغربي بإكستر عام 1922، وحدثت عدة حوادث تدلّ على صدق الطلاب، تذكّر كتاب إدوارد لين، وعبارته السابقة، وفخره بقومه وبصدقهم، فرثى لحال أمته العربية وفيها كتاب الله تعالى وسنة رسوله الكريم. إذ لم يرفعا من فضيلة رفعهما من قدر الصدق، ولم يصما رذيلة بما وصما به الكذب. لكنه يعود ويسرد الحادثة التالية: "كان من عادتنا في الجامعة أن نقوم بالرياضة البدنية في حجرة الألعاب بإحدى المدارس الثانوية بتلك المدينة. وكانت هذه المدرسة تعير حجرة ألعابها في أيام خاصة من كل أسبوع. وكان يشرف علينا في ذلك العمل مدرب منتدب. وحدث ذات مساء، ونحن نزاول تدريباتنا البدنية أن أخذنا نتقاذف كرة كبيرة أثناء فترة الراحة، وركل أحدنا الكرة ركلة قوية صعدت بها إلى سقف الحجرة، فأصابت أسلاك الكهرباء إصابة انطفأ بها النور. وهنا تقدم قاذف الكرة قائلاً: لا بدّ أن نبلغ ناظر المدرسة الثانوية بما حدث. ومما كان أشد دهشنا حين سمعنا في ذلك الظلام الدامس صوت مدربنا يقول لزميلنا الطالب: "لا تذكر الكرة، ولا تفصّل في القول في احتراق الأسلاك تفصيلاً"(4).

ويعلق محمد مهدي علام قائلاً: "وأشهد أنه ما تلاقى اثنان منا منذ ذلك اليوم إلا كان أول ما يذكرانه عبارة المدرّب في إخفاء حديث الكرة وعدم ذكر تفاصيل الحادث. فلئن دلّت هذه الواقعة على أن في الإنكليز من يكذب ـ لا بدّ أن يكون في كل أمة من يكذب ـ لقد دلّت على أن جميع الطلاب الذين حضروها قد استنكروا هذا الكذب استنكاراً شديداً، واتخذوا من صيغته ولهجته مادّة لتهكمهم وازدرائهم. والحق أنه لم تقم لذلك المدرب قائمة بيننا بعد تلك الحادثة"(5).

وعندما بدأ محمد مهدي علام بالتدريس، كانت أولى محاضراته: (فلسفة الكذب).

* * *

يضم كتاب "فلسفة الكذب" ثمانية فصول بالإضافة إلى مقدمة وخاتمة. ففي الفصل الأول يتحدث الكاتب عن (الكذب)، والحدود الفاصلة بين الصدق والكذب، يقول: "نكاد لا نعرف بحثاً من البحوث الأخلاقية يتصل بعضه ببعض اتصال البحث في الصدق والكذب. وهما على الرغم من ذلك صفتان متمايزتان إحداهما عن الأخرى تمام التمايز"(6).

يقول المؤلف عن معنى الصدق والكذب: "إن الأصل في الصدق والكذب ألا يكون في الخبر دون غيره من أنواع الكلام، ولكن الأمر والنهي والاستفهام وبقية أضرب الإنشاء تتضمن كذلك أخباراً صادقة أو كاذبة، ومن ثم تؤول إلى الخبر. فقولك: هل قرأت الكتاب؟ يتضمن إخبارك بأنك تجهل قراءة الكتاب، وقد تكون صادقاً في هذا الإخبار الضمني وقد تكون كاذباً. وقولك: لا تسرقني، يتضمن إخبارك بأن المخاطب يسرقك. وقد تكون صادقاً وقد تكون كاذباً، في كل ذلك.

والصدق والكذب كما يكونان في الأقوال يكونان في الأفعَال، إذ كل فعل ليس في الحقيقة إلا ترجمة عملية لأي من الآراء(7).

وفي رأي المؤلف، أن للصدق إطلاقين:

الأول: أن تكون أعمالنا وفق أقوالنا، بمعنى أننا إذا وعدنا وفينا، وإذ تعاقدنا على أمر نفذنا.

والثاني: أن تكون أقوالنا وفق أفكارنا، بمعنى أنها تخبر بما نعتقد أنه الحق في الواقع.

وهذا ينطبق مع رأي الغزالي الذي يرى أن للصدق ستة معان:

ـ صدق في القول،

ـ صدق في النية والإرادة،

ـ صدق في العزم،

ـ صدق في الوفاء،

ـ صدق في العمل

ـ صدق في تحقيق مقامات الدين كلها.

يعرض محمد مهدي علام رأي روبرت لوس ستيفنس الذي يقول: "كثيراً ما يكون في الصمت أقسى أنواع الكذب. فقد يجلس الرجل في حجرة من الحجرات ساعات طويلة من غير أن ينبس ببنت شفة. ثم يخرج منها وهو يحمل بين جنبيه أخبث أنواع الخيانة والختل".

وفي هذا القول يرى المؤلف: أنه هناك الباطل الشبيه بالحق، فكم كذبة قيلت في ثوب الحقيقة.

***

صور الكذب:

للكذب عند المؤلف صور عدة، وتعود صور الكذب إلى الرذائل التالية:

1 ـ المبالغة في النقل وزخرفة القول، بما يلقي في روع السامع خلاف الحقيقة؟ ["إن الله لا يَهْدي مَنْ هُوَ مُسْرِفٌ كذّاب"](8).

2 ـ الاقتصار على بعض الحقيقة، وما أشبه هذا الصنف من الكذابين ممن يستشهدون من القرآن بآيات مبتورة يفسد بالبتر معناها؟ كأن يقولون: قال الله تعالى: {ويل للمصلين}، أو {لا تقربوا الصلاة} أو {يدَ الله مغلولة} أو {إن الله فقيرٌ}.

3 ـ النفاق وهو أن يظهر المرء خلاف المنافقين ما يبطن ["إن المنافقين في الدرك الأسفل من النار، ولن تجد لهم نصيراً"](9). وقول الرسول الأعظم: لوتجدون شر الناس ذا الوجهين الذي يأتي هؤلاء بوجهه].

4 ـ الملق والتزلف إلى الغير بكيل المديح له من غير استحقاقه إياه. وهو ضرب من ضروب النفاق.

5 ـ خلف الوعد، وهو من الكذب العملي.

["وَمِنهُمْ مَنْ عَاهَدَ اللَّهَ لَئِنْ آتانا مِنْ فَضْلِهِ لنصدَّقَنّ وَلَنَكُونَنَّ مِنَ الصَّالحينَ. فلمّا آتاهُمْ من فضله بَخِلُوا وَتَوَلّوا وَهُمْ مُعْرِضُونَ. فأعقبهُم نفاقاً في قُلوبهِمْ إلى يَوْمِ يَلْقَوْنَهُ بما أخلفوا اللَّهَ مَا وَعَدُوهُ وبما كانوا يَكْذِبُونَ](10).

6 ـ التحفظ والتعمية، وهذا ينطلق على سفراء الدول ومندوبيها السياسيين. قال السير هنري وتُنْ: "السفير هو رجل شريف يكذب لمصلحة بلاده".

7 ـ الافتخار والادعاء مما هو ملتقى غير رذيلة ومنبع كثير من الشرور الأخلاقية ["إن اللّهَ لا يُحبُّ كل مُختَالٍ فَخُور"](11).

8 ـ ومن أشنع صور الكذب شهادة الزور ["فاجتنبوا الرِّجْسَ من الأوثانِ، واجتنبوا قَوْلَ الزُّور"](12).

9 ـ الافتراء، وهو اختراع قصة لا أصل لها. ["إنما يفتري الكَذِبَ الذين لا يؤمنون بآيات اللّهِ وأولئك هم الكاذبون](13).

بعد أن يفنّد الكاتب صور الكذب مقرونة بالرذائل، يعود إلى أن الكذب هو المعول الهدام في الصرح الاجتماعي، ويعدّ أن الصدق ليس فرعاً من الشجاعة فحسب، لكنه ثمرة تلك الشجرة، ومن شأن الناس أن يكونوا صادقين.

كما ويعدُّ المؤلف أن الصدق دعامة الحياة، التي من غيرها ستنهار، ويضرب أمثلة من الحياة الاجتماعية، مثل عمل التاجر وصدقه، كذلك الصانع، والمعلم، والحاكم، والقاضي، وقصارى القول أن الصدق إن ذَهَبَ من أمة ذهبت معه تلك الأمة، وتصدّع بناؤها. لذلك قرن الله الأمر بالصدق بالأمر بالتقوى: ["يا أيها الذين آمنوا اتّقوا الله وكونوا مع الصادقين"](14).

فقد تحيا الأمة وفيها بعض الجبناء، وتستمر الأمة وفيها البخلاء؛ ولكن شمسها ستأفل إن انتصر فيها الكذابون المفترون.

وقد روى صفوان بن سليم قال: "سئل النبي (ص): أيكون المؤمن جباناً؟ قال: نعم. أفيكون: بخيلاً؟ قال: نعم. قيل: أفيكون كذاباً؟ قال: لا".

ويستشهد المؤلف بقول الفيلسوف الفرنسي (مَنتين): "إننا إذا تدبرنا، ألفينا أن قولنا فلان يكذب، يعادل قولنا إنه جريء على الله، جبان أمام الناس". فالكذّاب يخشى الناس ولا يخشى الله، ويتوارى منهم وراء باطله، ولا يتوارى منه سبحانه وتعالى: [﴿ويستخفون من الناس ولا يَستَخفُونَ مِنَ اللّه﴾](15).

* * *

ثمة أناس يكذبون كلما رفت جفونهم، وهناك أناس (وهم قلة) لا يكذبون ولو على قطع أعناقهم. ويقال، أن هناك أناساً كذبوا كذبة واحدة. فهل الكذبة الواحدة، تُعد من الكبائر؟

يقول المؤلف: "من أقوى الدلائل على الحاجة الماسّة إلى الصدق في النظام الاجتماعي أن الكذبة الواحدة قد تزري بالرجل فلا يُصدق أبداً. وتسقطه في الميزان الاجتماعي، فلا تقوم له بعدها قائمة. وتعليل ذلك، أن الكذبة الأولى، كالكأس الأولى. ـ إذ يستمرأ المرء الكذب حتى يصبح الكذب عنده رذيلة متأصلة. يقول المثل الإنكليزي: "ليس هناك ما هو في افتقار إلى الكذب إلا الكذب".

في الفصل الثاني، يتناول المؤلف: (الكذب والصراحة): يقول: "الصراحة هي صورة قوية من صور الصدق لا تعلق به شائبة كذب. ويقدّم بعض الأمثلة: منها ما جرى بين معاوية وبين امرأة من بني كنانة كانت تنزل بالحجون يقال لها بالدرامية الحجونية، فأُخبر معاوية بسلامتها، فبعث إليها. فلما جاءت قال: أتدرين لم بعثت إليك؟ قالت: لا يعلم الغيب إلا الله. قال: بعثت إليك لأسألك علام أحببت علياً وأبغضتني، وواليته وعاديتني؟ قالت: أو تعفيني؟ قال: لا أعفيك. قالت: أما إذا أبيت فإني أحببت علياً في عدله في الرعية، وقسمه بالسوية؛ وأبغضتك على قتال من هو أولى منك بالأمر، وطلبك ما ليس لك بحق. وواليت علياً على ما عقد له رسول الله من الولاء وحبه المساكين، وإعظامه لأهل الدين وعاديتك على سفك الدماء، وجورك في القضاء، وحكمك بالهوى. قال: هل رأيت علياً؟ قالت: إي والله. قال: فكيف رأيته؟ قالت: رأيته، والله، لم يفتنه الملك الذي فتنك، ولم تشغله النعمة التي شغلتك. قال: فهل لك من حاجة؟ قالت: أو تفعل إذ سألتك؟ قال: نعم. قالت: تعطيني مئة ناقة حمراء، فيها فحلها وراعيها، قال: تصنعين بها ماذا؟ قالت: أغذوا بألبانها الصغار، وأستحيي بها الكبار، واكتسب بها المكارم، وأصلح بها بين العشائر. قال: فإن أعطيتك ذلك فهل أحلُّ عندك محل علي بن أبي طالب؟ قالت: سبحان الله! أو دونه! فأنشأ معاوية يقول:

إذا لم أعد بالحلم مني عليكمو فمن ذا الذي بعدي يؤمل للحلم؟

خذيها هنيئاً، واذكري فعل ماجد جزاك على حرب العداوة بالسلم

ثم قال: والله لو كان علي حياً ما أعطاك منها شيئاً.

قالت: لا والله ولا وبرة واحدة منه مال المسلمين.

ضرب المؤلف هذا المثل من التاريخ الإسلامي، ليبرهن على الصراحة التي هي أعلى درجات الصدق، وأن امرأة لم تجزع من بطش الخليفة، لأن الصراحة الآن هي في قول الحق.

ولتبرهن أيضاً هذه الحادثة على سعة صدر معاوية، ودهائه. كما يضرب أمثلة أخرى أيضاً عن معاوية، والحجاج، وغيرهما. وهي شواهد على قول الصدق والصراحة التي كادت تودي بصاحبها إلى التهلكة. ويستطرد المؤلف في ضرب أمثلة عن الصدق والصراحة إلى أن يقول:

الصدق مهما كانت النتائج:

ويرى في ذلك أن الصدق هو روح التشريع الإسلامي. ويضرب مثلاً عن عمر رضي الله عنه الذي يقول: "لأن يضعني الصدق - وقلما يفعل - أحب إلي من أن يرفعني الكذب وقلما يفعل".

* * *

ويأتي محمد مهدي علام إلى تناول الكذب في الديانات، ويركز على الإسلام وما جاء في القرآن الكريم: [﴿يا أيها الذين آمنوا اتقوا الله وكونوا مع الصادقين﴾(16) لقد عني الإسلام عناية فائقة بالتحذير من الكذب وأضراره، والحث على الصدق والتمسك بأهدافه(17).

فالصدق هو مثل أعلى:

لأن الله سبحانه وتعالى قرن الصدق بالتقوى والعبادة:

﴿واذكر في الكتاب إبراهيم إنه كان صديقاً نبياً﴾ (18).

﴿واذكر في الكتاب إسماعيل إنه كان صادق الوعد وكان رسولاً نبياً﴾(19).

﴿واذكر في الكتاب إدريس أنه كان صدّيقاً نبياً﴾(20).

﴿من المؤمنين رجال صدقوا ما عاهدوا الله عليه﴾(21).

وكما أن **الصدق مثل أعلى، فإن الكذب آسّ الرذائل:**

يقول: "الكذب غدر خبيث، واستغلال وضيع لثقة سامعك بك، وجدير بك ألا تخون من ائتمنك، وسامعك يأتمنك".

ولقد تكفل الحديث الآتي على إيجازه ببيان السر في قبح الكذب وشناعته. قال الرسول الكريم: "كبرت خيانة أن تحدث أخاك حديثاً هو لك به مصدق، وأنت له به كاذب"(22).

* * *

ويتوقف الكاتب عند الكذب المباح:

وقد يتساءل القارئ: إذا كان الكذب هو **أبو المعاصي**، **وأس الرذائل**، فهل من كذب مباح. أي كذب مسموح به؟

(الكذب المباح)، هو الكذب الأبيض. أي (الكذب) الذي ينفع ولا يضر، وهو كذب الطبيب على مريضه، ليرفع من معنوياته، ويحسن حالته الصحية، ولو صدق الطبيب مع مريضه (في أغلب الأحايين) لقتله فوراً، وسبّبَ في موته، وثمة مثل انكليزي يقول: (لا ضير في كذبة توصل إلى الحق). وفي هذا السياق يستعرض الكاتب، رأي الإمام الغزالي في كتابه (إحياء علوم الدين):

1 ـ يرى الغزالي أن الكلام وسيلة إلى مقصد من المقاصد، فكل مقصود يمكن التوصل إليه بالصدق والكذب جميعاً. فالكذب فيه حرام. وإن أمكن التوصل إليه بالكذب دون الصدق فالكذب فيه مباح، وإن كان تحصيل القصد مباحاً، وواجب إن كان القصد واجباً.

2 ـ فإذا كان حقن دم محرم يتوقف على الكذب على ظالم يتعقبه فذلك الكذب واجب. وإذا كان مقصود الحرب لا يتم، أو إصلاح ذات البين، أو استمالة المجنى عليه، إلا بكذب ـ فالكذب مباح.

3 ـ غير أنه ينبغي للمرء أن يتحرز من ذلك الكذب ويتأثم فيه جهد استطاعته، لأنه إذا فتح باب الكذب على نفسه يخشى أن يستطرد إلى ما يُستغنى عنه، وإلى ما لا يقتصر على حد الضرورة، فيكون الكذب حراماً في الأصل إلا لضرورة".

إنما يقصد الغزالي من ذلك، هو التسامح في الدرجة الأولى من السعي وراء السلام الاجتماعي، فالإصلاح بين الإخوان عمل جميل تترتب عليه نتائج طيبة وصفاء مودة"(23).

ويورد الكاتب رأي أفلاطون، في الكذب المباح.

يقول أفلاطون: ".. في حين أن الكذب اللفظي نافع في بعض الأحيان، وليس بغيضاً: ففي معاملة الأعداء مثلاً، وفي الحالة التي يكون فيها أصدقاؤنا ـ وهم في ثورة جنونية، أو تحت خطأ الإدراك ـ على وشك القيام بعمل ضار، يكون الكذب عندئذ نافعاً، وكأنه نوع من الدواء والوقاية".

***

أما أرسطو فيرى أن الصدق وسط بين رذيلتين: التّنفج (المبالغة بالفخر بالنفس) أو المبالغة وبين التحفظ أو التعمية؛ فمن استمسك بهذا الوسط فقد أظهر نفسه كما هي عليه، فهو صادق في عيشته، كما هو صادق في قوله. ومثل هذا الشخص حين يتكلم عن نفسه، يسند إليها ما لها من صفات الخير فلا يزيد فيها زهواً وإعجاباً، ولا ينقص منها حياً وتواضعاً.

ويعلق محمد مهدي علام على رأي أرسطو قائلاً: "لقد وضع أرسطو نظريته في الوسط، منادياً أن الفضيلة وسط بين طرفين: هما الإفراط أو الإغراق، والتفريط أي التقصير وكل منها رذيلة - وقال إن ذلك الوسط ليس الوسط الرياضي الذي تكون نسبته إلى كل من الطرفين واحدة، بل هو وسط إضافي. أو، كما سمّاه وسط أخلاقي: فقد يكون أقرب إلى حد الإفراط، كالكرم فإنه أقرب إلى الإسراف منه إلى التقتير. وقد يكون أقرب إلى حد التفريط، كالعفة فإنها أقرب إلى خمود اللذات منها إلى الفجور، ثم طبّق أرسطو نظريته هذه على جميع الفضائل ومن بينها الصدق(24).

لكن في رأي الكثيرين أن أرسطو في إخضاعه الصدق لنظرية الوسط فيها من التكلف وعدم الدقة. وهذه النظرية تتمدد على حقل ليس لها. ولا تخضع لها. فمثلاً، يمكن أن يُفهم الكرم على أنه وسط بين رذيلتين متناقضتين، هي **الإسراف والتقتير**، كما نفهم أن تكون الشجاعة وسطاً بين رذيلتين متباينتين هي **التهور والجبن**. كما يُفهم أن العفة وسط بين رذيلتين متنافرتين، هما **الفجور وخمود اللذات**.

ومع ذلك، يرى أرسطو أن الرجل الصادق هو الذي يقول الصدق بقطع النظر عن أن يكون ذلك الصدق متصلاً بمنافع جدية له، بل هو يقوله لأنه خُلُقه الذي تخلق به. وإن رجلاً هذا خُلقُه لرجل شريف يحب الحق(25).

***

كما ويعرض المؤلف الكذب في رأي جان جاك رسو، الذي يرى أن الكذب نوعان "نوع يتعلق بحقيقة قد وقعت، ونوع يتعلق بواجب مستقبل. ويقع النوع الأول حينما نثبت أو ننفي بالباطل، أننا فعلنا شيئاً. أو بعبارة أعم، حينما تخبر بخلاف الحقيقة مع علمنا بذلك. ويقع النوع الثاني عندما نَعِدُ بما ننوي عدم الوفاء به. ولقد يكون من الكذب ما يجمع هذين النوعين جميعاً"(26).

ثم يعرض رأي رسوّ في الكذب عند الأطفال، وهذا معروف عند علماء النفس المختصين بعلم نفس الطفل.

أما ستانلي هول فيرجع كذب الأطفال إلى ستة أسباب له: **الخيال، والحب، والبغض، والأثرة، والبطولة، وجنون الكذب والوقاحة.**

***

ولا يفوت الكاتب، على الرغم من جدّية كتابه، أن يذكر (كذبة نيسان) هذه الكذبة المعمول بها في كل أنحاء العالم.

يحلل المؤلف، ويخمن منشأ هذه الكذبة الذي هو موضع خلاف، لكن أشهر الآراء في نشأتها في رأيه تعود إلى:

1 ـ كان أول نيسان، هو أول يوم من أيام الصيد في بعض الأقطار. لكن النجاح في الصيد لم يكن حليفاً لكثيرين منهم. ولذلك أسباب، إما لأنهم لم ينشطوا بعد، أو لأنهم لم يعرفوا مواطن الصيد الجديدة، التي كانت يمكن أن تكون قد تغيّرت عما كانت عليه في العام السابق، فاستبدل الناس بعادة الصيد عادة الإخفاق في المواعيد والهدايا.

2 ـ إن كلمة "سمكة" نيسان. "بواسون [Poisson] محرّفة عن كلمة "باسيون" ـ [Passion] التي معناها "العذاب". والتي تشير إلى ما تكبده السيد المسيح من العذاب في محاكمته حينما كان يحوّل من محكمة إلى محكمة تشهيراً به. وكان ذلك تقريباً في أول نيسان. فاتخذ الناس هذه العادة احتفالاً تهكمياً بتلك الحادثة.

3 ـ كان من عادة الناس في عصر سابق أن يحتفلوا بالربيع، وكانت أعياد هذا الاحتفال تبدأ في 25 آذار وتنتهي في اليوم **الأول من نيسان**. وكان احتفالهم في ذلك اليوم الأخير بهذه الصورة العملية للمزاح.

4 ـ ومن الآراء الراجحة في تعليل هذه العادة في أوروبا، أنها أخذتها عن فرنسا التي اتبعت "التقويم الجديد". عندما أعلن شارل التاسع في سنة 1564، أن العام يجب أن يبدأ **بأول كانون الثاني**. فانتقل رأس السنة من **أول نيسان إلى أول كانون الثاني**. والذي كان يتم فيه الاحتفال وتبادل الهدايا.

غير أن فريقاً من المحافظين ظلوا ناقمين على "التقويم الجديد" متمسكين بالتقويم القديم. فاتخذهم أنصار "التقويم الجديد" غرضاً لسخريتهم في نيسان، بإرسال الهدايا الكاذبة والأخبار الملفقة إليهم. كأنهم يحتفلون معهم بيومهم هذا على الطريقة المضحكة. وبعد تواصل الشرق مع الغرب. نقل بعضهم هذه العادة، وأطلقوا عليها اسم "**كذبة نيسان**". ويعود سبب تسمية كذبة نيسان بسمكة نيسان عند الفرنسيين، إما لأن الشمس تنتقل في

أول نيسان من برج الحوت، وإما لأن السمك في نيسان يكون صغيراً ثم يسهل صيده، كما يسهل صيد (مغفل نيسان).

ويروي المؤلف، أنه من أظرف أكاذيب نيسان أن جريدة إنكليزية هي (The Evening Star) أعلنت مساء 31 آذار من سنة 1846 أنه سيُقام في صباح الغد (أي في الأول من نيسان) معرض عام للحمير في غرفة الزراعة بإسْلنْجْن. وفي الصباح هرع كثير من الناس إلى ذلك المكان لمشاهدة الحمير المعروضة. وظلوا ينتظرون مدة طويلة، حتى أدركوا أن كذبة نيسان قد أصابتهم، ولم يجدوا ما يشهدونه غير أنفسهم.

* * *

سئل أرسطو: ما كسب الكذابين؟ قال: عدم تصديقهم في شيء وإن وافقوا الواقع.

وجاء في الأمثال العربية:

(ليس للكذّاب رأي).

وقال ابن المقفع:

"إن الكذاب لا يكون أخاً صادقاً، لأن الكذب الذي يجري على لسانه إنما هو من فضول كذب قلبه ـ وإنما سمي الصّديق من الصدق. وقد يتهم صدق القلب وإن صدق اللسان، فكيف به إذا ظهر الكذب على اللسان؟

وأخيراً:

إن الصدق شجاعة

والكذب جبن ولؤم.

الهوامش:

(1) محمد مهدي علام ـ أ.د. جامعي مصري له مؤلفات في النقد الأدبي عاش عامين 1900 ـ 1992.
(2) فلسفة الكذب ص: 11.
(3) المصدر نفسه ص 12.
(4) المصدر نفسه ص 14.
(5) المصدر نفسه ص14.
(6) المصدر نفسه ص 17.
(7) المصدر نفسه ص 18.
(8) القرآن الكريم سورة غافر الآية 28.
(9) القرآن الكريم، سورة النساء الآية 145.
(10) القرآن الكريم، سورة التوبة الآية 76 ـ 77.
(11) القرآن الكريم سورة لقمان الآية 18.
(12) القرآن الكريم سورة الحج الآية 30.
(13) القرآن الكريم سورة النحل الآية 105.
(14) القرآن الكريم سورة التوبة الآية 119.
(15) القرآن الكريم، سورة النساء الآية 108.
(16) القرآن الكريم، سورة التوبة الآية 119.
(17) فلسفة الكذب محمد مهدي علام ص 43.
(18) القرآن الكريم سورة مريم الآية 41.
(19) القرآن الكريم، سورة مريم الآية 54.
(20) القرآن الكريم، سورة مريم الآية 56.
(21) القرآن الكريم، سورة مريم الآية 23.
(22) فلسفة الكذب محمد مهدي علام، ص 46.
(23) فلسفة الكذب محمد مهدي علام، ص 58.
(24) فلسفة الكذب محمد مهدي علام، ص 89.
(25) فلسفة الكذب محمد مهدي علام، ص 92.
(26) فلسفة الكذب محمد مهدي علام، ص 96.

❑❑

مقاربة نقد القصة القصيرة جداً في الوطن العربي ..

- القصة القصيرة جداً فن المستقبل بامتياز، تطرح أسئلة كبيرة على الرغم من حجمها القصير جداً.

□ د. جميل حمداوي *

الملخص:

عرفت القصة القصيرة جداً بالوطن العربي مجموعة من المقاربات النقدية، مثل: المقاربة التاريخية، والمقاربة الفنية، والمقاربة التكاملية، والمقاربة الانطباعية، والمقاربة البيليوغرافية، والمقاربة الأنطولوجية، والمقاربة البنيوية، ومقاربة التلقي، والمقاربة الميكروسردية، والمقاربة المنفتحة...

وفي الوقت نفسه، تطرح الدراسة منهجية جديدة لمقاربة القصة القصيرة جداً، مع استعراض مجموعة من المصطلحات النقدية الأصلية والمشتركة.

المفاهيم:

القصة القصيرة جداً- المقاربات النقدية- المنهجية النقدية- المقاربة الانطباعية- المقاربة التاريخية- المقاربة الفنية- مقاربة التلقي- المقاربة التأثرية- المقاربة التكاملية- المقاربة الأنطولوجية- المقاربة البيليوغرافية- المقاربة البنيوية السردية- المقاربة الميكروسردية- المصطلحات النقدية الأصلية والمشتركة...

توطئة:

عرفت القصة القصيرة جداً في وطننا العربي مجموعة من الكتابات النقدية التي تناولت قضايا مختلفة تتعلق بهذا الجنس الأدبي الجديد الذي ظهر في أمريكا اللاتينية منذ منتصف

القرن العشرين، وعرفه عالمنا العربي في سنوات السبعين من القرن نفسه.

ومن بين القضايا النقدية التي اهتم بها نقد القصة القصيرة جداً ما يتعلق بالتجنيس، والتأريخ، والتوثيق والأرشفة، وما يرتبط بالجوانب الدلالية والتداولية، وما يخص الجوانب الفنية والجمالية والأسلوبية، دون أن ننسى جرد العوائق والهموم التي كانت تحول دون كتابة قصة قصيرة جداً بالمفهوم الحقيقي لهذا الفن. كما تمثل هذا الجنس الأدبي الجديد مناهج نقدية متنوعة، مثل: المنهج الفني، والمنهج التاريخي، والمنهج البيليوغرافي، والمنهج الأنطولوجي، والمنهج الانطباعي، والمنهج التكاملي، والمنهج البنيوي السردي، ومنهج التلقي، والمقاربة الميكروسردية...

إذاً، ماهي أهم المناهج النقدية التي تمثلها نقاد القصة القصيرة جداً في الوطن العربي؟ وماهي أهم القضايا النقدية التي طرحتها كتاباتهم النقدية؟ وماهي أهم المصطلحات النقدية التي استخدمتها هذه الدراسات النقدية؟ وماهي مميزات هذه المقاربات النقدية قوة وضعفاً؟ وما هي المنهجية البديلة لمقاربة القصة القصيرة جداً إن دلالة وإن بنية وإن وظيفة؟ هذا ما سوف نرصده في موضوعنا هذا.

المقاربات النقدية:

تطرح مقاربة القصة القصيرة جداً كثيراً من الصعوبات النظرية والمنهجية والتطبيقية، فما زال هذا الفن الجديد والمستحدث في ساحتنا الثقافية العربية في حاجة ماسة إلى أدوات تقنية وتصورات نظرية ومفاهيم إجرائية لتقويم نصوص القصة القصيرة جداً، ودراستها صياغة ودلالة ومقصدية.

هذا، وقد وجدنا في ساحتنا الثقافية العربية المعاصرة مجموعة من النقاد والدارسين يقاربون القصة القصيرة جداً بمفاهيم النقد الروائي، أو بمكونات القصة القصيرة، أو في ضوء مناهج نقدية تأويلية خارجية، مثل: المنهج التاريخي أو المنهج النفسي أو المنهج الاجتماعي أو المنهج الفني أو المنهج التأثري الانطباعي، أو يتسلحون بأدوات الشكلانية الروسية أو بتقنيات النقد الجديد كما لدى ألان روب غرييه وجان ريكاردو وميشيل بوتور، أو ينطلقون من آليات البنيوية السردية كما عند رولان بارت، وفيليب هامون، وجوليا كريستيفا، وكلود بريموند، و جيرار جنيت...

ومن أهم المقاربات النقدية التي تمثلها النقاد العرب في تحليل القصة القصيرة جداً وتقويمها نستحضر ما يلي:

⊙ المقاربة التاريخية:

ترصد هذه المقاربة مجمل المراحل التاريخية التي عرفتها القصة القصيرة جداً بالتشديد على التطور والمراحل والتعاقب والبدايات والنهايات.

هذا، ويعد نور الدين الفيلالي من النقاد المغاربة الذين خصصوا القصة القصيرة جداً بدراسات تاريخية وفنية متنوعة، تروم البحث في تاريخ هذا الجنس الأدبي الجديد عبر تضاريسه الغربية والعربية إن قديماً وإن حديثاً، كما يتجلى ذلك بوضوح في كتابه الأخير (**القصة القصيرة جداً بالمغرب**)(1). والغرض من هذا المؤلف هو استكشاف مختلف اللحظات التاريخية والفنية التي عرفها هذا الجنس الأدبي الجديد بالمغرب، راصداً تطوره التاريخي والوراثي (الجينيالوجي) في أدبنا العربي الحديث والمعاصر، مع تبيان أهم مكوناته الفنية والجمالية الرئيسية، وتحديد مجمل شروطه الثانوية التي يعتمد عليها هذا الفن الأدبي المستجد في نظرية الأدب وشعريته. ومن جهة أخرى، لم ينس الدارس استعراض مختلف

الدراسات النقدية التي تناولت هذا الجنس الأدبي بالمغرب نقداً وتقويماً وتعليقاً وتنظيراً ضمن ما يسمى بنقد النقد.

و قد قدم نور الدين الفيلالي في كتابه دراسة تاريخية قيمة لفن القصة القصيرة جداً، وهي تستند إلى التحقيب الكرونولوجي والاستقصاء الفني والجمالي، مع تقسيم مجموعة من اللحظات الرئيسية إلى لحظات فرعية ثلاثية. ومن ثم، فقد تبنى الدارس منهجية تاريخية في قراءة القصة القصيرة جداً بالمغرب، مع الانفتاح نسبياً على بعض مقومات المنهج الفني في استكشاف فنيات القصة القصيرة جداً، وتبيان جمالياتها السردية والأسلوبية واللغوية.

⊙ المقاربة الانطباعية:

ترتكز المقاربة الانطباعية على استخدام الذوق الفني والجمالي، والانطلاق من معايير تأثرية ومقاييس وجدانية مصدرها القلب والعاطفة. ومن ثم، تتسم أحكام هذا النقد بالتعميم، والإطلاقية، والتسرع في إبداء الآراء الشخصية، والميل إلى الاختصار والابتسار في تحليل المعطى القصصي القصير جداً. وقد ارتبط هذا النقد بالصحف من جرائد ومجلات ومدونات ومواقع رقمية، واتخذ طابعاً تعريفياً، يقوم على التلخيص أو رصد المضمون العام، مع استجلاء الجوانب الدلالية والفنية بشكل مختصر، والابتعاد عن التحليل الأكاديمي الرصين والنقد العلمي الدقيق، والاكتفاء ببعض الإشارات الفنية التي تتعلق باللغة والكتابة والشخصيات والحبكة السردية والحوارات والفضاء والمنظور السردي...

ويتجلى النقد الانطباعي للقصة القصيرة جداً بشكل واضح في مقدمات المجموعات والأضمومات القصصية القصيرة جداً التي كتبها بعض المبدعين أو النقاد، مثل: عبد الحميد الغرباوي، ونجيب العوفي، ومصطفى لغتيري، وعبد المطلب عبد الهادي، وجمال بوطيب، وهشام حراك، وأحمد بوزفور، وحميد ركاطة، وسعيد الغزاوي، والطيب هلو، وعبد الحق ميفراني...

وإليكم مقدمة انطباعية كتبها المبدع المغربي أحمد بوزفور لمجموعة (**كيف تسلل وحيد القرن؟!**) لمحمد تنفو" كيف تسلل وحيد القرن؟! كيف يمكن أن يكون هو وحيد القرن نفسه، بكل ضخامته، و..يتسلل؟ ألا يبدو الأمر غريباً؟

بلى، وغرابة العنوان تعكس غرابة هذه المجموعة القصصية المتميزة. وكما لو في مرآة سحرية، تنعكس المجموعة مقلوبة، فالواقع أنها ليست وحيد قرن يتسلل بمقدار ماهي فراشة تقتحم.

- قصص قصيرة جداً، لكنها مجهزة بكل أدوات الاقتحام بلغة بسيطة شفافة تعطيك ما وراءها دون أن تشعرك بنفسها.
- بصور حياة اجتماعية وشخصية دقيقة وطريفة.
- بهندسة فنية تشبه تنظيم اليابانيين للحدائق: (غابة في سنتمتر).

بهذا كله، وبتجهيزات أخرى تقتحم هذه الباقة المرهفة من النصوص ساحتنا الثقافية المتعطشة.

مجموعة (كيف تسلل وحيد القرن؟!)، بالإضافة إلى مجموعة سعيد منتسب: (جزيرة زرقاء)، وقصص سعيد بوكرامي، وعبد الله المتقي وآخرين... تثبت أن هذا النوع (القصة القصيرة جداً) أخذ يحتل مكانته التي يستحقها في خارطة القصة المغربية الحديثة. وإنما يحتل هذا المستوى الفني الواعي، وليس بالكم وحده تتقدم الأنواع الأدبية وتتطور. أيها القارئ

العزيز.هذا هو القاص محمد تنفو: حس مرهف ويد خبيرة وأداة مطواع. وقد ذقت فاستعذبت، فذق..إنك أنت الحكم الأخير."(2)

إذاً، يعتمد أحمد بوزفور في هذه القراءة الانطباعية على التلخيص المبتسر، وإصدار أحكام عامة ومتسرعة، وتوظيف مقاييس انطباعية وجدانية ذوقية، مثل: (ذق- استعذبت- حس مرهف- المجموعة القصصية المتميزة- مرآة سحرية- الباقة المرهفة...)

⦿ المقاربة الفنية:

تعتمد المقاربة الفنية أو الجمالية على استكشاف الخصائص الفنية، وتبيان المقومات الجمالية التي تتسم بها الظواهر السردية بصفة عامة، والقصة القصيرة جداً بصفة خاصة. ويعني هذا أن الناقد الفني يركز كثيراً على المعطيات الشكلية من جهة، والمقومات اللغوية والأسلوبية والإيقاعية والتركيبية والبنائية من جهة أخرى. ولا يعني هذا أنه يهمل المضامين والتيمات الدلالية، بل يهتم بها أيضاً، بيد أنه يعطي الأهمية القصوى لما هو فني وجمالي.

ومن ثم، يعد كتاب(**القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق**) (3) للباحث الفلسطيني يوسف حطيني من أهم الكتب النقدية العربية المعاصرة التي حاولت أن ترسم إطاراً نظرياً وتطبيقياً للقصة القصيرة جداً بعد كتاب الدكتور أحمد جاسم الحسين(**القصة القصيرة جداً**)(4). ويعني هذا أن كتاب الدكتور يوسف حطيني هو الكتاب العربي الثاني الذي يقارب القصة القصيرة جداً في ضوء معايير نظرية ومقاييس نقدية تطبيقية. والكتاب في الحقيقة تقويم لمجموعة من ملتقيات القصة القصيرة جداً بسورية، وقد شارك فيها الدارس باعتباره مشرفاً، أو ناقداً، أو باحثاً، أو منظراً، أو موجهاً.

هذا، وينقسم الكتاب إلى قسمين: قسم نظري وقسم تطبيقي. وإذا كان أحمد جاسم الحسين يذهب إلى أن جنس القصة القصيرة جداً جنس أدبي عربي حديث، فإن يوسف حطيني يرى أن هذا الجنس الأدبي المستقل له جذور عربية تراثية ساهمت في بلورة هذا الفن في أدبنا الحديث والمعاصر. وفي هذا السياق، يقول يوسف حطيني في مقدمة الكتاب:"جاء هذا الكتاب الذي يهدف بكل وضوح إلى إثبات أن القصة القصيرة جداً نوع أدبي مستقل، له أركان تميزه من الأنواع التي تنضوي تحت جنس النثر الحكائي كالقصة القصيرة والرواية وغيرها.

وعلى الرغم من أن هذا النوع الأدبي قديم جداً، فإنه بدأ بالتلامح، بوصفه نوعا أدبياً قادراً على الإمتاع والإقناع، ويتوافر على عناصر وتقنيات تجعله يختلف على الشكل الحكائي القديم، ويعد تطويرا له، وبناء عليه.

وبهذا المعنى، فإن تأكيدنا على قدم هذا النوع لايعني أننا نجتر ما أنجزه القدماء، بل نقر بما أنجزه، مع الإشارة إلى أننا نحاول استثمار جميع طاقات التطور السردي من أجل تحويل الحكاية والخبر والنادرة...إلى قصة تمتلك جدارة الانتماء إلى السرد الحديث."(5)

ويتجلى نقده الفني والجمالي في دراسته لمجموعة من النصوص القصصية القصيرة جداً بالفحص والتحليل والتقويم، كما هو الشأن في تعامله مع القاص السوري زكريا تامر الذي خصه بدراسة نقدية تتناول عوالمه الفنية والتخييلية. ومن ثم، تمتاز القصص القصيرة جداً عند زكريا تامر بمجموعة من الخصائص والسمات، كالنزعة الإنسانية، والميل إلى الأصالة والتفرد والتجديد، واستعمال لغة سردية

متميزة، وتشغيل التكثيف، واستعمال الجملة الفعلية، وتعقيد الواقع البسيط، والمزج بين الحلم والواقع، واستخدام الأسطورة، والانطلاق من هموم مختلفة اجتماعية ووطنية وقومية وإنسانية.
وفي هذا السياق، يقول يوسف حطيني:" يؤمن زكريا تامر ودون مواربة بأن الحكائية شرط كل نثر قصصي، وعلى الرغم من استخدام مجموعة من التقنيات القصصية التي يتيحها التلاعب بالنظام اللغوي، فإن القاص لا يركن لهذه التقنيات، مستسلماً لغواياتها ،بل يضعها جميعاً في خدمة الحكاية، وعلى الرغم مما يشار على أن زكريا تامر هو شاعر القصة العربية القصيرة، فإنه بقي قاصاً لأنه عرف كيف يفيد من شعرية الحكاية، ويخيل إلي أن أهم الفروق بين الشعرية الحكائية، والحكائية الشعرية، إضافة إلى الإيقاع، أن الأولى تضع إمكانات الحكاية في خدمة الشعر، أما الثانية فلأنها تضع الصورة واللغة والمجاز والأسطورة والحلم والكابوس والتوتر اللغوي..في خدمة الحكاية."(6)

ومن هنا، يتميز زكريا تامر في قصصه القصيرة جداً بقدرته على التكثيف، والانتخاب اللغوي، والتركيز، والتضمين، وتحقيق الوحدة الموضوعية، واستعمال الجزئيات الموحية، والابتعاد عن الشرح الطويل، والاهتمام بالمفارقة، حيث" يدرك القاص جيداً أن القصة القصيرة جداً لا تستغني عن المفارقة، إذ هي عنده أساس من الأسس التي لا غنى عنها أبداً، وتعتمد على مبدأ تفريغ الذروة، وخرق المتوقع، ولكنها في الوقت ذاته ليست طرفة، وإذا كانت هذه القصة تضحك المتلقين في بعض الأحيان، فإن هذا الضحك يكون في كثير من الأحيان مؤلما إلى حد البكاء، ويسعى إلى تعميق إحساسه بالناس والأشياء، ولعل إيجاد المفارقة أن يكون أكثر جدوى في طرح الأسئلة الكبيرة حول العولمة والهوية وحقيقة الشرف، ونسبية المفاهيم، والقدرة الخارقة التي يتمتع بها المهزومون الذين يجعلون العهر شرفاً."(7)

وهكذا، يتبين لنا بأن يوسف حطيني قد تبنى المنهج الفني والجمالي في مقاربته لمجموعة من النصوص القصصية القصيرة جداً، وهدفه من كل ذلك هو استجلاء الفنيات الجمالية، مع الانفتاح قدر الإمكان على المضامين والأحداث التاريخية.

وقد تمثل هذا المنهج أيضاً الباحث المغربي عبد العاطي الزياني في كتابه (**الماكروتخييل في القصة القصيرة جداً بالمغرب)(8)**. ويتأرجح كتابه بين النظرية والتطبيق، بين التعريف والتحليل، بين التجنيس والتشريح. والآتي، أنه قد تناول مجموعة (**زخة..ويبتدئ الشتاء**) للمبدع المغربي جمال بوطيب بالتحليل الفني القائم على استنطاق العتبات المناصية، وتأويل دلالاتها الظاهرة والضمنية، واستقراء مقاصدها ووظائفها القريبة والبعيدة، واستكناه مقوماتها الفنية والجمالية. ومن ثم، ينطلق عبد العاطي الزياني في كتابه هذا من مقاربة فنية تعتمد على التجنيس والتأريخ، وتدافع عن جنس القصة القصيرة جداً بنية ودلالة ووظيفة. و قد تجاوز الدارس الطابع النظري إلى الطابع التطبيقي، فتناول مجموعة جمال بوطيب(**زخة... ويبتدئ الشتاء**) في ضوء تحليل فني تخييلي. وبعد ذلك، توصل الباحث إلى أن أضمومة المبدع تتميز بمجموعة من الملامح الفنية والجمالية والدلالية، وتتمثل في: بلاغة الإيماءات والإشارات، وتعاقب المفارقات، وتراكم الإيحاءات، وبروز جدل التناقض، واستبطان أورام الواقع، وأنسنة الحيوانات أو السخرية من واقع الحال.

ومن النقاد المغاربة الذين طبقوا المنهج الفني حميد ركاطة في كتابه (**القصة القصيرة/ قراءة في تجارب مغربية**)(9)، فقد درس فيه الباحث مجموعة من المتون القصصية القصيرة جداً لكل من: حسن برطال، وإسماعيل البويحياوي، وحسن البقالي، وأنيس الرافعي، وعبد الله المتقي، ومصطفى لغتيري، وعز الدين الماعزي، والسعدية باحدة، والزهرة رميج، ووفاء الحمري، وسناء بلحور.

ولم يكتف الدارس بما هو دلالي ومجتمعي، بل كان هدفه الأساس هو رصد الفنيات والجماليات، سواء أكان ذلك على مستوى اللغة أم الأسلوب أم المعمار أم البلاغة أم التركيب. وفي الصدد، يقول حميد ركاطة: "إننا إزاء مجموعة من القراءات الجمالية سعت إلى سبر أغوار المضامين لتقريب القارئ العربي والمغربي من قضايا القص القصير جداً وهواجسه إماطة للبس وإبرازاً لبعض ما بدا لنا من خصوصيات، ارتأينا أنها تدخل في رهانات القصة الجديدة واستشرافاً لمستقبلها الواعد هذه المحاولة، إذن، مجرد اجتهاد شخصي لا يهدف إلى نقد القصة القصيرة جداً بقدر ما يروم لفت نظر القارئ والمهتم إليها خصوصاً بعد تعدد الإصدارات ونزوح العديد من الكتاب لخوض غمارها إما تجريباً أو تحدياً أو بسبب إغوائها وإثارتها التي لا تقاوم.

أملنا أن يجد القراء في هذه المحاولة ما يحفزهم على تكوين وجهات نظرهم الخاصة وإبداء مواقفهم التي نتمنى أن تثير النقاش وتثريه في الوقت نفسه حول القضايا الحقيقية للقصة القصيرة جداً لوضع هذا الجنس الأدبي على المحك بهدف تطويره والسير به قدماً خدمة لقضية الأدب بصفة عامة."(10)

وبعد ذلك، يترصد حميد ركاطة الجوانب الفنية والجمالية في المجموعات القصصية القصيرة جداً بالمغرب بنوعيها: الرجولي والأنثوي. ومن ثم، فقد توقف الباحث عند مجموعة من الخصائص الفنية والجمالية البارزة في هذه الكتابات الإبداعية، مثل: خاصية الخطاب المنفلت عند حسن برطال، وحضور بلاغة الإضمار وتكثيف لغة الحكي عند إسماعيل البويحياوي، وهيمنة الكتابة الرمزية عند حسن البقالي، وخاصية التشييد المغاير للغة القصصية عند أنيس الرافعي، وطغيان ملمح السخرية عند عبد الله المتقي، وحضور القصة الجديدة عند مصطفى لغتيري، وبروز جمالية التشكيل عند عز الدين الماعزي، مع التوقف أيضاً عند تنويع الخطاب واللعب على التضاد عند السعدية باحدة، والإشارة إلى بلاغة الصمت عند وفاء الحمري، وحضور التنويع الجمالي عند الزهرة رميج، وتدفق مجموعة سناء بلحور بدفء المشاعر وقلق الشخصيات.

⊙ المقاربة التكاملية:

يقصد بالمقاربة التكاملية تلك المنهجية المتعددة المستويات أو التي تعتمد على مجموعة من المناهج المتضافرة والمتداخلة، كالجمع- مثلا- في نص منقود بين الانطباعي والتاريخي والاجتماعي والفني والبنيوي إلخ...

وتأسيسا على ماسبق، يعتبر كتاب(**القصة القصيرة جداً**)(11) للناقد السوري أحمد جاسم الحسين أول كتاب يتناول القصة القصيرة جداً في العالم العربي بالتعريف، والتحليل، والتقعيد، والتنظير، والتقويم، والتوجيه. وتعد هذه الدراسة المحاولة الأولى من نوعها في العالم العربي التي تعنى بالقصة القصيرة جداً تأريخاً ونظرية ونقداً. وقد ظهرت هذه الدراسة لأول مرة بسورية عام 1997م. وقد وضع أحمد جاسم الحسين تحت عنوان الكتاب عبارة" **مقاربة بكر**"؛ لأن هذه

الدراسة منجز أدبي ونقدي جديد في العالم العربي في فترة مبكرة من القرن الماضي.

هذا، وتطرح دراسة أحمد جاسم الحسين (**القصة القصيرة جداً**) مجموعة من الأسئلة الجوهرية المتعلقة بجنس أدبي جديد، يتعلق بالقصة القصيرة جداً من حيث ماهيتها، وشروطها، وأركانها، وخصائصها الدلالية والفنية والجمالية. ويضم الكتاب ثلاثة أقسام كبرى، فقد خصص الكاتب القسم الأول بنظرية القصة القصيرة جداً، وخصص القسم الثاني بالمضمون الذي يخلقه الشكل، وخصص القسم الأخير بتاريخ القصة القصيرة جداً.

هذا، وقد قدم الدارس في كتابه قراءات نقدية فنية ومرجعية وتاريخية وشعرية لمجموعة من النصوص التي تندرج ضمن جنس القصة القصيرة جداً، دون أن يبحث عن منهجية تقنية خاصة بهذا الجنس الأدبي الجديد تحترم خصوصياته التعبيرية والدلالية والمقصدية. وقد ربط الدارس نشأة القصة القصيرة جداً بالتربة العربية ولادة ونشأة وبنية وقالباً وموضوعاً، لكنه نسي أن للقصة القصيرة جداً بأمريكا اللاتينية تأثيراً كبيراً على كتاب القصة القصيرة جداً في عالمنا العربي. ومن باب الإضافة، فإن القصة القصيرة جداً قد خرجت – عربياً – من معطف جبران خليل جبران، كما خرجت القصة القصيرة – غربياً – من معطف الكاتب الروسي غوغول Gogol.

⊙ المقاربة البيبليوغرافية:

تستند المقاربة البيبليوغرافية إلى أرشفة الإنتاج القصصي القصير جداً إبداعاً ونقداً، مع استخدام مفاهيم التأريخ والتحقيب والتوثيق والأرشفة والتصنيف والتفسير .ومن ثم، تهدف المقاربة البيبليوغرافية إلى تتبع الإنتاجات القصصية القصيرة جداً بالجمع والتأريخ والتوثيق.

ومن أهم الدراسات النقدية التي تمثلت المقاربة البيبليوغرافية ما كتبه الباحث المغربي جميل حمداوي في مجموعة من الدراسات سيما دراسته المعنونة (**القصة القصيرة جداً بالمغرب: المسار والتطور، مع بيبليوغرافيا شاملة**)(12).

هذا، ويستند الدارس في هذا الكتاب إلى المقاربة البيبليوغرافية المنفتحة التي تعتمد على التحقيق النقدي، وجمع المادة الإبداعية فحصاً وترتيباً، وتمثل خطوات التأريخ الموضوعي الرصين، والاعتماد على حيثيات التوثيق العلمي والتحقيب الكرونولوجي المتسلسل حولياً، والاسترشاد بنظرية الأدب ومعايير التصنيف والتجنيس، وتمثل المعطيات الإحصائية، وتفريغ الجداول، وقراءتها فهماً وتفسيراً وتأويلاً، مع إصدار أحكام تقويمية قائمة على المقارنة والموازنة بغية استنتاج مجموعة من الملاحظات التوجيهية.

كما اعتمد الباحث في دراسته على عدة وثائق ورقية ورقمية ومصادر ومراجع ومقالات ومعلومات بيوغرافية، وركز في كتابه على أرشفة المجموعات القصصية القصيرة جداً التي ظهرت بالمغرب بعد الاستقلال إلى غاية 2009م. كما قسم المتون القصصية القصيرة جداً بالمغرب إلى المراحل التالية: مرحلة التأسيس والترهيص، ومرحلة التجنيس الفني، ومرحلة التجريب، ومرحلة التأصيل.

هذا، وقد تمثل جميل حمداوي المقاربة البيبليوغرافية في أعمال أخرى، مثل: مقاله الموسوم (بيليوغرافيا القصة القصيرة جداً بالمغرب)، الذي نشر بمجلة (مجرة) الصادرة بالقنيطرة عن دار البوكيلي للطباعة، العدد13، خريف 2008م، من الصفحة 124 إلى الصفحة

134. وأصدر الباحث أيضاً مقالاً بعنوان (القصة القصيرة جداً بالسعودية :التاريخ والبيليوغرافيا)، وقد نشر بمجلة (الرافد) الصادرة من الشارقة بدولة الإمارات العربية المتحدة، ونشر في العدد155، شهر يوليوز 2010م.

⊙ المقاربة الإقليمية:

تعد المقاربة الإقليمية أو البيئية من المقاربات النقدية المعروفة في ثقافتنا العربية القديمة، وقد كانت تعنى بدراسة الأدب حسب المكان أو البيئة أو المحيط أو الحي أو المدينة أو الإقليم أو الجهة. وكانت هذه المقاربة تربط الإبداع والنقد بالمكان والزمان والعرق.

ويعد كتاب(**القصة القصيرة جداً في العراق**) (13) للكاتب العراقي هيثم بهنام بردى من أهم الكتب التي حاولت أن تلقي نظرة عامة حول القصة القصيرة جداً في العراق تعريفاً، وتأريخاً، وتحليلاً، وتقويماً، وتمثيلاً، وتوثيقاً. ويعتبر – في رأيي - الكتاب الثاني في العراق بعد كتاب (**شعرية القصة القصيرة جداً**)(14) لجاسم خلف إلياس من حيث كونه يتناول القصة القصيرة جداً في العراق بالتأريخ والتصنيف والتحقيق. وتكمن أهمية هذا الكتاب في كونه يقدم مشهداً ثقافياً وبيليوغرافياً للقصة القصيرة جداً في العراق. ومن ثم، فالكتاب في الحقيقة عبارة عن بيليوغرافية أدبية قائمة على التحقيب، والتجنيس، والتصنيف، والتعريف، والتمثيل. ولكنها غيبت القراءة التحليلية النقدية التطبيقية للنصوص والمتون، ولم تفعل ما فعله أحمد جاسم الحسين في كتابه (**القصة القصيرة جداً**) (15) مع القصص القصيرة جداً بسورية، وما فعله كذلك يوسف حطيني في كتابه (**القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق**)(16) مع مجموعة من النصوص القصصية القصيرة جداً في العالم العربي، وما قام به جميل حمداوي في كتابيه (**القصة القصيرة جداً بالمغرب**)، و(**خصائص القصة القصيرة جداً عند الكاتب السعودي حسن علي بطران**)(17) حين تعامله مع المتن القصصي المغربي والمتن القصصي السعودي.

وهكذا، نصل إلى أن كتاب (**القصة القصيرة جداً في العراق**) لهيثم بهنام بردى يعد من أهم الدراسات الأدبية التي قاربت القصة القصيرة جداً في العراق تنظيراً وتعريفاً وتأريخاً. وتكمن أهمية هذا الكتاب في كونه من الكتب الأولى التي نقلت لنا المشهد العراقي الثقافي في مجال القصة القصيرة جداً بشكل بانورامي متميز، بالتعريف بكتابها عبر مجموعة من الأجيال. وقد تبين لنا بكل وضوح بأن العراق هو مهد القصة القصيرة جداً منذ سنوات الستين والسبعين من القرن الماضي. وبهذا، تحتل العراق ريادة شعر التفعيلة وريادة القصة القصيرة جداً، وريادة صدور بيانات القصة القصيرة جداً، وريادة ظهور جماعات القصة القصيرة جداً.

لكن ما يلاحظ على المبدع والباحث العراقي هيثم بهنام بردى أنه اتبع في كتابه منهجاً إقليمياً بيئياً قائماً على النزعة التاريخية، والتصنيف البيليوغرافي، والقراءة الفنية الانطباعية، واستعمال الملحقات لتكون شواهد نصية على تطور التجربة العراقية في القصة القصيرة جداً ضعفاً ونضجاً. بيد أن الدارس لم يستعمل منهجاً نقدياً خاصاً في مقاربة القصة القصيرة جداً، بل قاربها في ضوء منهجيات بعيدة عن خصوصيات القصة القصيرة جداً.

⊙ المقاربة البنيوية السردية:

تستند المقاربة البنيوية السردية إلى دراسة القصة القصيرة جداً في ضوء شعريتها أو

مكوناتها البنيوية أو الإنشائية كما عند علماء السرد، أمثال: تودوروف، وجيرار جنيت، وورولان بارت... وهنا، يتم التركيز على المكونات الأساسية للخطاب بالتركيز على المنظور أو الزمان أو الصيغة أو الوصف أو الفضاء، والانفتاح أيضاً على الأحداث والشخصيات.

ومن هنا، يعد كتاب (**شعرية القصة القصيرة جداً**)(18) للباحث العراقي جاسم خلف إلياس من أهم الدراسات الأدبية والأبحاث النقدية التي قاربت القصة القصيرة جداً في الحقل الثقافي العربي نظرية وتطبيقاً، اعتماداً على الشعرية أو ما يسمى بالبويطيقا(Poétique). وهذا كله من أجل البحث عن العناصر البنيوية التي تتحكم في جنس القصة القصيرة جداً بنية ودلالة ووظيفة. والكتاب في الحقيقة بحث أكاديمي جاد وموثق يروم دراسة القصة القصيرة جداً باعتبارها نوعاً أدبياً له مكوناته الخاصة، مع تبيان مسارها التاريخي الحديث والمعاصر، وتحديد جذورها الغربية والعربية، واستقراء مختلف مواقف النقاد منها سلباً وإيجابا وحياداً.

وبعد ذلك، ينتقل الدارس إلى استكشاف العناصر الأساسية التي تنبني عليها القصة القصيرة جداً، كالحكائية، والتكثيف، واللغة القصصية الشعرية، مع ذكر بعض تقنياتها الفنية والجمالية، كالتناص، والمفارقة، وتنويع الاستهلال والخاتمة. ويلاحظ أنها العناصر نفسها التي أشار إليها كل من أحمد جاسم الحسين في كتابه (**القصة القصيرة جداً**)(19)، ويوسف حطيني في كتابه (**القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق**)(20)، وهيثم بهنام بردى في كتابه (**القصة القصيرة جداً في العراق**)(21). بيد أن الأهم في هذه الدراسة القيمة هو الانطلاق من المقاربة الشعرية (المقاربة البويطيقية) للبحث عن الأدبية في القصة القصيرة جداً، بالتشديد على مكوناتها الجوهرية الثابتة، والتركيز على أهم عناصرها التقنية الثانوية التي تحضر وتغيب.

وهكذا، يتبنى جاسم خلف إلياس في كتابه (**شعرية القصة القصيرة جداً**)(22) منهجية نقدية جديدة تسمى بالشعرية أو البويطيقا(Poétique)، وتعنى هذه المنهجية باستخلاص المكونات البنيوية للنص الأدبي، وتحديد أدبيته، واستقراء مجمل القواعد الجوهرية الثابتة التي تتحكم في توليد النص وإبداعه. وقد بدأت الشعرية مع أرسطو الذي وضع مجموعة من القواعد للشعر والمسرح والخطابة. ومن هنا، يبرز الدارس مختلف المصطلحات التي أطلقت على الشعرية، مثل:الإنشائية، والشاعرية، والأدبية، وعلم الأدب، والفن الإبداعي، وفن النظم، وفن الشعر، ونظرية الشعر، والبويطيقا، والبويتيك. وبعد ذلك، تتبع الدارس مفاهيم الشعرية عند مجموعة من الدارسين والباحثين، مثل: الشكلانيين الروس، والبنيويين الغربيين كتودوروف، وجون كوهن، وميكائيل ريفاتير، وجوناثان كيلر، وأمبرطو إيكو، والبنيوي العربي كمال أبوديب، وأعضاء جمالية التلقي كياوس وايزر. ويعني هذا أن جاسم خلف إلياس يقارب القصة القصيرة جداً في ضوء منهجية بنيوية شعرية قائمة على استخلاص المكونات الجوهرية لجنس القصة القصيرة جداً. وهذا تطور كبير من الناحية المنهجية في مجال الدراسات الأدبية المتعلقة بالقصة القصيرة جداً، مقارنة بما كتبه أحمد جاسم الحسين(23)، ويوسف حطيني(24)، وهيثم بهنام بردى(25)، وسعاد مسكين(26). لكن الدارس لم يقارب القصة القصيرة جداً، باعتبارها جنساً أدبياً جديداً، بمنهجية خاصة تتلاءم مع هذا الجنس الحديث بنية وتركيباً ودلالة.أي: إنه لم يبحث عن منهجية

تكون صالحة فقط لتحليل القصة القصيرة جداً تشريحا وبناء، ولا تكون منهجية عامة تصلح لجميع الأجناس الأدبية والفنية كما هو حال المقاربة الشعرية. لذلك، كان اقتراحنا للمقاربة الميكروسردية بديلاً منهجياً لدراسة هذا الجنس الأدبي الحديث اقتراحا ناجعا، وتقنية ثقافية ملائمة لمقاربة القصة القصيرة جداً تفكيكاً وتركيباً(27).

ومن جهة أخرى، يعتبر كتاب (**شعرية الواقع في القصة القصيرة جداً**)(28) للباحث التونسي عبد الدائم السلامي من أهم الكتب النقدية التطبيقية التي قاربت القصة القصيرة جداً في ضوء علم السرديات. وقد ركز عبد الدائم السلامي على القصة القصيرة جداً في المغرب، من خلال مجموعة (**الكرسي الأزرق**)(29) لعبد الله المتقي، ومجموعة(**مظلة في قبر**)(30) لمصطفى لغتيري. وتعد هذه الدراسة ـ في رأيي ـ أعمق ما كتب إلى يومنا هذا في مجال القصة القصيرة جداً؛ لأنها تغلغلت بشكل جيد في ثنايا القصة القصيرة جداً، واستطاعت استقراءها سبراً وغوراً وتقسيماً من أجل الوصول إلى خبايا هذا الجنس الأدبي الجديد، بغية تبيان المميزات التي تتماز بها شعرية القصة القصيرة جداً في المغرب، وذلك في علاقتها بواقع المعنى أو معنى الواقع(31).

وإذا كان الدارسون قد انكبوا على دراسة الواقع في ضوء منهجية الانعكاس كما عند جورج لوكاش مثلاً، أو في ضوء نظرية التماثل كما عند لوسيان كولدمان مثلاً، أو في ضوء أسلوبية اللغة والأسلوب كما عند ميخائيل باختين، فإن عبد الدائم السلامي يدرس الواقع في ضوء الشعرية أو البويطيقا (poétique)، أو ما يسمى كذلك بالبنيوية السردية، حيث يسائل القصة والخطاب من أجل اقتناص المعنى الواقعي أو تصيد واقع المعنى. وبهذا، تكون هذه الدراسة الأولى من نوعها في العالم العربي عمقاً، وحداثة، وتجديداً، ودقة، وتجريباً، وتركيزاً، وطرحاً للأسئلة الجوهرية المؤرقة.

وعليه، يتبنى عبد الدائم السلامي في دراسته القيمة (**شعرية الواقع في القصة القصيرة جداً**) البنيوية السردية التي تدرس الخطاب في علاقته بالقصة، حيث يركز الباحث في تعامله مع قصص عبد الله المتقي ومصطفى لغتيري على مجموعة من المكونات البنيوية السردية، كالأحداث، والشخصيات، والفضاء، والوصف، والمنظور السردي، والزمن السردي. ولكنه يغفل عنصراً بنيوياً أولاه جيرار جنيت (Gérard Génette) أهمية كبرى، ألا وهو عنصر الصيغة (Mode). ويقصد به الأسلوب واللغة. وقد استلهم الباحث في هذه الدراسة القيمة والعميقة آراء البنيويين السرديين والشكلانيين الروس والسيميائيين، كما يتجلى ذلك واضحاً عند تودوروف، وفيليب هامون، ورولان بارت، وطوماشفسكي، وجيرار جنيت، وآلان روب غرييه، وجان ريكاردو... كما استفاد من بعض النقاد العرب الحداثيين، مثل: حميد لحمداني، وصلاح فضل، وحماد صمود، ومحمد الباردي، والصادق قسومة، ومحمد برادة... بيد أن الدارس لم يقارب القصة القصيرة جداً في ضوء منهجيتها الخاصة، تنطلق من مكوناتها وخصوصياتها الداخلية، بدلاً من مقاربتها بمنهج يصلح لكل الأجناس الأدبية والفنية التي تتضمن عنصر السرد. ومن هنا، كان دفاعنا مستميتاً عن المقاربة الميكروسردية من أجل إثبات خصوصية القصة القصيرة جداً، وتأكيد استقلالية جنسها عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى.(32)

علاوة على ذلك، يعتبر كتاب **(القصة القصيرة جداً في المغرب (تصورات ومقاربات))(33)** للباحثة المغربية الدكتورة سعاد مسكين من أهم الكتب النقدية التي حاولت تقديم تصورات نظرية وتطبيقية حول القصة القصيرة جداً في المغرب، من خلال تقديم مجموعة من الأفكار والأسئلة والاقتراحات الوجيهة، مع إعادة النظر في مجموعة من المقاربات المنهجية ضمن ما يسمى في الحقل الثقافي العربي بنقد النقد. هذا، وقد انطلقت الدارسة من مجموعة من الفرضيات والإشكاليات، بغية تحديد خريطة القصة القصيرة جداً في المغرب، وتبيان واقعها الإبداعي والنقدي والمؤسساتي، ورسم آفاقها المستقبلية. ولم تكتف الدارسة بما هو نظري وتاريخي، بل أعدت بيليوغرافيا مغربية ثانية في مجال القصة القصيرة جداً استعداداً لمدارستها تطبيقياً، عبر انتقاء مجموعة من الأعمال الإبداعية المغربية، ودراستها في ضوء المقاربة البنيوية السردية إن تفكيكاً وإن تركيباً.

وتنطلق سعاد مسكين في بحثها عن بلاغة نوعية للقصة القصيرة جداً من منهجية السرديات (Narratologie)، بالتركيز على وجهة النظر، والزمن السردي، والصيغة اللغوية والأسلوبية، وذلك كله لمعرفة قوانين الخطاب السردي كما يتشكل في جنس القصة القصيرة جداً، باستحضار نماذج سردية تمثيلية بشكل من الأشكال. وتقول سعاد مسكين عن منهجها النقدي:" لقد توسلنا، ونحن ننجز هذا العمل، بالسرديات كعلم يهتم بتشكل السرد قصة، وخطاباً، ونصاً، مهتمين بالجوانب الموضوعاتية والشكلية للعمل القصصي.هذا مع انفتاحنا على مناهج نقدية أخرى تهتم بالظاهرة الأدبية، كنظرية التلقي، والمنهج النفسي، وسوسيولوجيا الأدب،الشيء الذي خلق تعدداً منهجياً مفتوحاً على ما يطرحه المنجز القصصي من إمكانات اشتغال وتطبيق نقديين، مانحين الأولوية للعمل النصي، وما يسعفنا به من إمكانية إنتاج معرفي ونقدي من تربته الخصبة، وليس تطبيقا آليا للأدوات المنهجية."(34)

بيد أن هذه المنهجية التي اختارتها الناقدة سعاد مسكين لا تتلاءم بحال من الأحوال مع خصوصيات القصة القصيرة جداً، ولا تبرز مكونات هذا الجنس الأدبي الجديد، ولا تفرزه بشكل جيد، أو تفرده عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى. فهذا المنهج النقدي يصلح لكل الأجناس الأدبية والفنية على حد سواء. فلا بد من البحث عن منهجية تقنية خاصة بالقصة القصيرة جداً، تنطلق من مكونات هذا الجنس الأدبي الحديث، وتتمثل شروطه وتقنياته وعناصره الثانوية، كما فعلنا في دراساتنا السابقة التي خصصناها بالمقاربة الميكروسردية(35).

⊙ جمالية التلقي أو التقبل:

تستند منهجية التلقي إلى استحضار القارئ أو المتلقي في العمل الأدبي. فالقارئ هو الذي يعيد بناء النص الأدبي وتأويله من جديد في ضوء مجموعة من العمليات والآليات التقبلية التي أشار إليها مجموعة من المنظرين، مثل: إيزر (Izer) وياوس (Jauss)....

ومن ثم، يعتمد الدارس المغربي محمد يوب في كتابه (مضمرات القصة القصيرة جداً)(36)على منهجية التلقي (ياوس، وإيزر، ورولان بارت، وبول أرمستورنغ، وسوزان روبير سليمان، وإنجي كروسمان...)، مع الانفتاح على مناهج نقدية أخرى كالبنيوية السردية، كما يبدو ذلك جلياً عند جيرار جنيت من خلال

التركيز على العتبات (الغلاف- العنوان- الإهداء- الاستهلال)، ودراسة الخطاب السردي (الرؤية السردية- الزمن السردي- الأسلوب)، والانفتاح أيضاً على السيميائيات السردية عند كريما (توظيف البنية العاملية مثلاً). بيد أن الهيمنة المنهجية لنظرية التلقي التي تبني على استحضار كل من الملقي والمتلقي في عملية بناء النص وتفكيكه داخلياً، وتشريحه فهماً وتفسيراً وتأويلاً حيث لا يمكن فهم المنجز القصصي القصير جداً، دون استحضار عنصري اللعبة الإبداعية بين الملقي و المتلقي، وكأن هناك اتفاقاً مسبقاً بينهما ،وهذا يبين أهمية استحضار الملقي لنوع المتلقي ومستواه الثقافي وقدرته على اقتناص اللحظات الجميلة في المشاهد القصصية، وتمثل الجوانب الفنية و الجمالية والدلالية التي تسري بين السطور وعبر نتوءات المنجزات القصصية صعوداً ونزولاً، الشيء الذي يسهل عملية التواصل والاندماج بينهما على المستوى البنيوي و الدلالي والسميائي....

وما يجعلنا نشعر بهذه المتعة هو اللغة، غير أننا لا نتكلم اللغة بمعزل عن الواقع، إننا نتكلمها في الواقع ومن الواقع وداخل الواقع. ولهذا، ينبغي على القاص تتبع المحيط الاجتماعي والبعد النفسي ورصده في العمل القصصي القصير جداً، وتتبع ما تخلفه هذه المعطيات من أثر في نفسية المتلقي، فالمنجز القصصي القصير جداً مساحة صغيرة لإعادة تشكيل الحياة. ولذلك، وجب على القاص توفره على تجربة حياتية وهي مادة الحكي ورؤية للوجود ومهارة في الكتابة، كل هذه المعطيات تمكن القاص من ضبط آليات اشتغاله بشكل فني يتداخل فيه الفني و الجمالي وزاوية الرؤية عند الملقي و المتلقي، حيث يصبحان معاً مشاركين في كتابة المنجز القصصي القصير جداً، والقاص الحقيقي يعلم أن بداية النص القصصي القصير جداً ونهايته تنتظره في ذهن القارئ."(37)

ويعني هذا أن قيمة القصة القصيرة جداً – حسب محمد يوب- تكمن في التفاعل التداولي الذي يتحقق عبر عملية القراءة التي يقوم بها المتلقي، حينما يقوم بتفكيك الشفرة ذهنياً، وتأويلها ضمن سياقات لغوية ونفسية واجتماعية وثقافية معينة. وينضاف إلى ذلك ألا وجود ولا حياة للقصة القصيرة جداً بلا متلق يعيد لها الحياة، ويمدها بالنبض الحقيقي" من بين الإشكاليات العالقة في أذهان المهتمين بالقصة القصيرة جداً هي إشكالية العلاقة بين الملقي و المتلقي.أي: إلى أي حد يتم استيعاب وفهم النص القصصي القصير جداً من طرف القارئ؟وما درجة تأثر المتلقي/القارئ بمضمون هذا النص؟وهل يصل التأثير و التأثر إلى مرحلة الإقناع والاقتناع بالمعطى و الحمولة الدلالية التي يحتويها النص القصصي القصير جداً؟

لأنه في خضم هذا الزخم الهائل من الإبداعات القصصية القصيرة جداً، بدأت تلوح في الأجواء العلاقة التي تربط النص بالملقي من جهة ،و علاقة النص بالمتلقي من جهة أخرى، على اعتبار أن النص هو واسطة تربط بين الملقي/القاص و المتلقي/القارئ.

إن القاص، وهو يكتب القصة القصيرة جداً، يفترض هذا القارئ الوهمي ،يعرف ثقافته ،يطلع على محيطه ،يتقصى حدود إمكانياته المعرفية ،لأن العمل الأدبي لا يمكن أن يرقى إلى درجة الإعجاب والإكبار دون توفره على ثلاث عناصر أساسية ،وهي: القاص/ المبدع، و القارئ/ المتذوق، و المادة الأدبية/ المشوقة و المدهشة...

وما نسمع عن موت المؤلف عند بارث، لا يفهم منه إقصاء القاص من اللعبة القصصية، بل إبعاده كعامل نحوي داخل الجملة القصصية، والاحتفاظ به كفاعل متحرك ينهض داخل السرد القصصي، ويحرك الأحداث، ويدير الحوارات داخل فضاء القصة القصيرة جداً. وبهذا المعنى، يكون موت المؤلف كعامل نحوي سبباً في إعطاء الحياة لمؤلف أخر هو المتلقي، لأنه يصبح كاتباً متورطاً في تأثيث فضاء القصة القصيرة جداً، انطلاقاً من منظوره الخاص، ومن أيديولوجيته التي تحمل رؤية إلى العالم، رؤية قائمة على مبدأ الصراع و التناقض. والنصوص القصصية القصيرة جداً بهذا المعنى، تنهض على مبدأ الوظيفة التي تؤديها اللغة القصصية المبنية على الوصف المركز والدقيق، والألفاظ المنتقاة والجمل القصصية المكثفة التي تحمل معاني مضمرة، تفهم في سياق البنية ككل، ولا تفهم في معزل عن البنية الشمولية(38)."

وعليه، يستند محمد يوب في كتابه النقدي هذا إلى تبني نظرية القراءة أو التلقي من خلال تأرجحه بين الملقي والنص والمتلقي، ولكنه لم يتبن منهجية تلائم هذا الجنس الأدبي الجديد الذي يسمى بالقصة القصيرة جداً، حيث لم يطرح في كتابه منهجية تتناسب مع هذا المعطى الأجناسي الوافد علينا. لذا، تبقى المنهجية التي يقترحها محمد يوب صالحة لقراءة جميع الأجناس الأدبية والفنون البصرية والدرامية. ومن هنا، نقول بأن المقاربة الميكروسردية التي نتبناها أصلح لقراءة القصة القصيرة جداً تفكيكاً وتشريحاً، مادامت تدرس القصة القصيرة جداً في ضوء مكوناتها الثابتة وبنياتها الداخلية، دون الاستعانة بمناهج خارجية قد لا تتلاءم مع الجنس الأدبي المعطى. وقد صدق الدكتور حميد لحمداني حينما ذهب إلى أن كتاب محمد يوب " لم يتمثل بالعمق المطلوب المنطلقات المعرفية التأويلية التي قامت عليها نظرية التلقي، لأنه ظل يحتكم إلى التصور التقليدي للقراءة، والذي يرى أن القارئ لايمكن لتأويلاته أبداً أن تتعدى مقاصد النص التي هي مقاصد المبدع، وأنه إذا ما اجتهد، فإنه لايتعدى كونه انتقل من المعنى إلى معنى المعنى بفضل قدرته على سبر أغوار النص، فالنص وصاحب النص هما المسؤولان وحدهما عن المعنى المقصود سلفاً من القول الأدبي..."(39)

علاوة على ذلك، فقد سقط الكاتب محمد يوب في شرك التعددية المنهجية خلطاً وتلفيقاً، فهو يجمع بين مناهج متناقضة ومتداخلة ومتناقضة على مستوى التصور المنهجي، كالجمع بين نظرية التلقي والمنهج السيميائي والمقاربة السردية، والانفتاح على المنهجين: النفسي والواقعي..ويذكرنا هذا بالنقد التكاملي المتعدد من حيث المقاربات والمداخل كما عند شوقي ضيف مثلاً.

⊙ المقاربة أو النظرية المنفتحة:

نعني بالنظرية أو المقاربة المنفتحة تلك المنهجية التي تعترف بالتعددية المنهجية من جهة أولى، وانفتاح جنس القصة القصيرة جداً على باقي الفنون والأنواع والأنماط الأخرى، وقابليته لاستيعاب كل الأشكال التجنيسية الأخرى، و عدم ارتكانه إلى قوانين تجنيسية ثابتة، والتمرد عن القوالب والمعايير الجاهزة التي تقيد المبدعين بشكل من الأشكال من جهة ثانية.

هذا، ويعد كتاب(**المفارقة القصصية**) للباحث المغربي محمد اشويكة من أهم الكتب التي تندرج ضمن الكتب النقدية ذات الطابع

الحواري(40). فقد جمع فيه المؤلف مجموعة من الحوارات والشهادات التي تتعلق بالقصة القصيرة بصفة عامة، والقصة القصيرة جداً بصفة خاصة. ومن جهة أخرى، يحمل الكتاب في طياته تصورات مختلفة حول مجموعة من القضايا المتعلقة بالكتابة، والإبداع، والتجريب، والتشخيص السردي للذات والموضوع والميتاسرد على حد سواء.

وينطلق محمد اشويكة في تصوره للقصة القصيرة جداً من نظرية التكنوقاص أو النظرية المنفتحة. ويعني هذا أن القصة القصيرة جداً لا يمكن أن تتجدد وتعيش لحظاتها القصصية المتميزة إلا بتخلصها من القواعد الثابتة الجامدة التي يسطرها النقاد بشكل من الأشكال" أظن أن في كل تِكْنيكٍ بُعْدٌ غيبي، بمعنى أن تكنيك القاص فيه كثير من الاعتقاد، وكثير من الأفكار النهائية التي غالباً ما يشحذها الناقد ويكرسها محاولاً جعلها مرجعيات يقوض بها النصوص تارة، ويرفع من شأنها تارة أخرى، فعوض أن يكشف عن مكامن التجديد، يكرس التقليد والتعود... والقصة القصيرة جداً ـ إن تَمَّ تداولها ـ بهذا المعنى، لا تستطيع أن ترفع رأسها إلى كبد السماء لتتجدد من الداخل، بل تنهار إلى أنفاق مظلمة تضعها داخل أقانيم يألفها القاص، ويتعود عليها. إذاً فالتكنوقاص، يتجاوز كل إيمان قصصي مطلق، ويوظف التقنية لحظياً في انتظار البحث عن تقنيات متجددة أخرى، فليس كل الأفكار تحكى بالتقنيات نفسها. إن جعل النفس طيعة لمسايرة قفزات الزمن، تجديد لأنفاس القصة القصيرة جداً... فأخطر شيء على الإبداع النكوص..."(41)

وأكثر من هذا، فمحمد اشويكة هو ضد النظريات الجاهزة والمسبقة، بل يدعو إلى ناقد منفتح واع ومتمرس، يحمل رؤية فلسفية إدراكية إلى العالم. بمعنى أن يكون له نسق فكري ممنهج، فيحول كتابته إلى ورشة تقنية وتجريبية متميزة، تجعل من المبدع القاص كاتباً تقنياً، يجرب الأدوات السردية، ويبحث عن التقنيات والوسائل والمقاصد والبنيات والدلالات " القصة لا يحسم الطول أو القصر في أهميتها، إنها كالغزالة، لا يهتم الناظر إليها سوى بجمالها.. القصر في نظري، أملته ظروف العصر الذي نعيشه.. هذا العصر الذي مزقته التقنية، ولعبت بتلابيب شبابه.. حتى أضحى غير قادر على استهلاك العقد الطويل. أصبح ينحاز إلى البسيط دون إغفال عملية الانتقاء التي يقوم بها، لأن سوق الاستهلاك الحالية تقوم على المنافسة والعرض والطلب.. فهي تقدم للمستهلك حسب ما تصوغه استطلاعات الرأي.. هل القاص يضع ذلك في حسابه؟ هل يجب عليه أن يقدم قصة تحت الطلب؟ هذه الأسئلة تطرح نفسها علينا بالحاح.. لكن المهم بالنسبة لي هو أن يكون القاص الجديد تكنوقاصاً بمعنى ألا يدع أي شيء للصدفة. يمكن أن تكون ورشته الإبداعية مفتوحة على كافة الأسئلة، ومختبراً لتجريب أفكاره بكل حرية بعيداً عن إكراهات النظريات والنماذج السابقة.. النظرية انطلقت من النص، والنص الذي يكتب انطلاقاً من النظرية يحكم على نفسه بالفشل الذريع.. شخصياً، عندما أكتب القصة، أفكر جلياً في حجمها وشكلها وتقنية تقديمها.. أكتب انطلاقاً من تصور وخطاطة قبليين.. ولا تهمني الصفة التي سألصقها بالقصة، المهم هو الفلسفة التي تحكمها.. أنا لا أدرك العالم بشكل كلي، بل بطريقة متشظية ومتقطعة.. أنا إنسان ابن العصر التكنولوجي الذي أعيشه.. لا أظن أنني سأتعب نفسي، وأكبدها مشاق التطويل والتمطيط"(42)...

هذا، وقد تأثر حميد لحمداني بأفكار محمد اشويكة تأثراً كبيراً، فقد استلهم منه نظريته المنفتحة في القصة القصيرة جداً. وفي هذا الصدد، يقول لحمداني" قدم محمد اشويكة في كتابه (**المفارقة القصصية**) تصوراً منفتحاً لنقد القصة من منظار تجديد أدوات التحليل ومواكبة تطور الأدب، على الرغم من حكم التعميم وفصل تطور النقد المغربي عن جهود النقد العالمي"(43)

وعلى الرغم من صواب نظرة محمد اشويكة فيما ذهب إليه من أن الجنس الأدبي ينبغي أن يبقى منفتحاً على الجديد؛ بعيداً عن النظريات الجاهزة أو القبلية أو المسبقة، إلا أننا حينما نتأمل مصطلح الانفتاح الذي يذكرنا بنظرية باختين حول انفتاح جنس الرواية وطابعها البوليفوني التعددي، فلا يتبين لنا بأن ثمة قواعد ومبادئ وخصائص وأدوات معيارية معينة، بل مجرد مفاهيم مجردة ينقصها التمثل الواقعي والتطبيقي. أي: إن محمد اشويكة لم يقدم لنا تصوراً نظرياً قوياً إجرائياً وتطبيقياً بآلياته العملية، بل بقيت أفكاره شذرات فلسفية هائمة، تحتاج إلى توضيح منهجي، وترشيد واقعي أكثر. كما أنه لم يفرد القصة القصيرة جداً ما يميزها من قوانين وتقنيات، مادام يهتم بالورشة والأدوات والتجريب، ولم يحدد لنا كذلك منهجاً نقدياً صالحاً لمقاربة هذا الفن الأدبي الجديد.

ومن جهة أخرى، يعد الدارس المغربي حميد لحمداني من أهم النقاد الرواد في مجال القصة القصيرة جداً بالمغرب إلى جانب كل من: جميل حمداوي، ومحمد رمصيص، وسعاد مسكين، وسلمى براهمة، وحسن المودن، وميمون مسلك، وحميد ركاطة، وعبد العاطي الزياني، ومحمد يوب، ونور الدين الفيلالي(44)... ومن ثم، فقد أعلن حميد لحمداني مشروعه التنظيري منذ 2005م عبر مجموعة من الورشات التكوينية والحلقات الدراسية والمحاضرات الأكاديمية في مجموعة من الملتقيات والندوات الثقافية التي تتعلق بالقصة القصيرة جداً. بل يرتبط مشروع حميد لحمداني بالنظرية المنفتحة للقصة القصيرة جداً، وقد تأثر في ذلك بالقاص محمد اشويكة الذي طرح هذه النظرية في كتابه (**المفارقة القصصية**)(45). وفي هذا الصدد، يقول حميد لحمداني:" قدم محمد اشويكة في كتابه (**المفارقة القصصية**) تصوراً منفتحاً لنقد القصة من منظار تجديد أدوات التحليل ومواكبة تطور الأدب، على الرغم من حكم التعميم، وفصل تطور النقد المغربي عن جهود النقد العالمي"(46).

ومن ثم، فكتاب حميد لحمداني عبارة عن تدشين إبستمولوجي جديد في مجال القصة القصيرة جداً، يستعرض فيه الكاتب تصوره الفكري الذي سماه بالنظرية المنفتحة، وما التطبيقات النصية الأخرى إلا تلوين من تلوينات هذه النظرية" تهدف هذه الدراسة إلى محاولة رصد وتشييد معالم نظرية منفتحة خاصة بفن الق الق جداً، هذا الفن المعاصر بامتياز، والذي استطاع في ظرف وجيز أن يفرض نفسه في عالم السرد، ويتجاوز فن القصة القصيرة على الخصوص، ويضاهيها أحياناً ويتميز عنها. ولاتروم الدراسة فصل الق الق جداً عن حضنها الجيني السردي الممتدة جذوره في الرواية والقصة ثم القصة القصيرة، والأقصوصة، ولكنها تركز على الخصوصيات التي استطاع هذا الفن المعاصر أن يفرضها في سياق نشأته الحديثة، وارتباطه بالتراث، وبلورته لتقنيات متميزة ووظائف جديدة ملائمة لشروط العصر الحاضر."(47)

وعليه، يتمثل حميد لحمداني النظرية المنفتحة في كتابه الذي خصصه للقصة القصيرة

جداً. وفي هذا السياق، يقول الدارس: "النظرية التي تشغلنا الآن في هذا الكتاب ستحاول رصد التحولات التي طرأت في القصة القصيرة، فجعلتها تنسخ ذاتها في فن جديد هو الق الق جداً، كل ما سيقال في إطار هذه النظرية سيجعل المهتمين بالسرد يعيدون النظر في نوعية السرد المألوف ليجعلهم يقفون على خصائص فريدة تعلن ميلاد قص جديد. وحيث إن النظرية هي دائماً راصدة لكل ما هو غير مألوف، فعليها ألا توقف في ذاتها مسار الإنتاجية، بمعنى أن عليها أن تكون دائمة الانفتاح على ما يأتي به المبدعون من إمكانيات فنية ودلالية مبتكرة لكي تعزل ما أصبح مكرورا، وترمم تصورها على الفور بالعناصر المستجدة. إن محاولة حصر الأركان الأساسية لجنس الق الق جداً، ورصد مميزاتها مثلا انطلاقا من القصر الشديد، والمفارقة، والإدهاش، وهيمنة الرؤية الذاتية، وتشغيل الميتناص، وغيرها من الخصائص التي سيتحدث عنها النقاد والمنظرون، كل هذا يرسم معالم نظرية الق الق جداً باعتبارها فناً يحاول أن يتجاوز جذعه الأساسي وهو القصة القصيرة أو على الأقل يرسم معالم تميزه عنه.هذا بالتحديد ما دعت إليه بعض بيانات القصاصين التجريبيين في المغرب على سبيل المثال أمام تعاظم ما سمي لديهم بالحذلقة القصصية عند بعض القصاصين الكبار."(48)

ومن هنا، فنظرية حميد لحمداني هي ضد النظريات المعيارية التي سيجت القصة القصيرة بصفة عامة، والقصة القصيرة جداً بصفة خاصة، بمجموعة من القواعد المقننة التي تشكلت في صيغ جاهزة، ووصفات تقنية صارمة. ومن ثم، يدعو الدارس إلى نظرية نسبية وقابلة للتجديد والتطوير والتحول. وبالتالي، فهي أقرب إلى نظرية التكنوقاص عند محمد اشويكة. لذا، يشدد الدارس على" ضرورة أن تكون نظرية الق الق جداً دائمة الانفتاح بضمانة أساسية، وهي استحالة توقيف التطور الذاتي للإبداع نفسه. قدر هذه النظرية - إذاً- سيكون دائماً هو تعديل معطياتها في ضوء المستجدات الإبداعية التي عملت النظرية نفسها على المساهمة في تحريكها ضد أنماط سردية تقليدية استنفدت طاقتها التأثيرية على القراء."(49)

هذا، وقد بين حميد لحمداني بأن مختلف النظريات العربية حول القصة القصيرة جداً عبارة عن اجتهادات فردية مشكورة لم تستلهم مباشرة من الغرب. لذا، تبقى نظريات شخصية نسبية مفتوحة" نلاحظ أن النقاد والمنظرين والمبدعين العرب قد ساهموا جميعاً في صياغة أول نظرية خاصة بجنس أدبي، اعتماداً على جهد معرفي ذاتي في المقام الأول، دون الحاجة الكبيرة لنظرية غربيةوهذا مؤشر جيد على بداية نضج الابتكار في النظرية الأدبية العربية المعاصرة، مع ملاحظة أنه ليس لهذه النظرية سند فلسفي أو إيديولوجي محددين يرسمان مدلولاتها وغاياتها مسبقاً، فوراءها جهد معرفي وخبرة وممارسة، صحيح إن مصطلحاتها في حاجة إلى مزيد من الاشتغال والممارسة لكي تصبح أكثر دلالة على الظواهر التي تشير إليها، غير أن وراء هذا الجهد النظري يكمن وعي المعاناة أكثر من وعي الاتجاه أو المذهب.

نرى أيضاً أن غالبية النقاد ركزوا في جهدهم التنظيري على ملاحظة طبيعة تكوين النصوص نفسها، وعلى المعالم النظرية المنفتحة للق الق جداً المستخلصة من خصائصها وتقنياتها وأشكالها التعبيرية والدلالية وظروف نشأتها وليس من الضروري أن تكون الخصائص الشكلية والدلالية المشار إليها مجتمعة، ماثلة بكاملها في جميع نماذج الق الق جداً، فكل ق

ق جداً توظف منها ما بدا مناسباً لبلورة تجربة المبدع الخاصة.

وبالنظر إلى أن الق الق جداً لم ولن تتوقف عن التطور، فإن التنظير المواكب لحركتها لا يمكن إغلاقه ولذا، نعني بالنظرية المنفتحة كل محاولة تنظيرية ذات قصد معرفي بعيد عن المعيارية والإغلاق، وبعيد عن التصور الإيديولوجي أو الفهم الإطلاقي أو التلفيقي (التكاملي). وتكمن أهمية النظرية المنفتحة في تمكين القراء والمتخصصين من وعي طبيعة الحالة الإبداعية التدليلية والتداولية لمختلف نماذج الق الق جداً الحالية، وامتلاك القدرة على توقع مسارها مستقبلاً، كما تسمح بتقبل الأشكال والدلالات الجديدة المحتملة في حدود ارتباطها بالتطور الطبيعي لهذا الجنس الأدبي، وقدرتها على ابتكار وسائل تعبيرية جديدة ومتميزة.

إن وجود النظرية في حد ذاته يمثل حفزاً للمبدعين على تغيير أساليب التعبير القائمة، وابتكار الجديد أمام انكشاف أسرار الكتابة وتقنياتها وألاعيبها بفعل مدارستها من قبل النقاد، وحصول استيعابها لدى القراء. وقد لاحظنا أن بعض من ساهموا في التنظير للق الق جداً لم يتبنوا هذا التصور النظري المنفتح، بل كانوا حريصين على وضع تصور ثابت أو توصيف تعريفي قانوني وبلاغة معيارية تزعم إمكانية الاستيعاب النهائي لجميع الخصائص الدالة على هذا الفن الجديد."(50)

وهكذا، يتبنى حميد لحمداني نظرية منفتحة قابلة للتجدد والتطور والتحول والتماثل مع تطور جنس القصة القصيرة جداً بنية ودلالة ووظيفة، ومسايرة لانفتاح النظريات النقدية نفسها. ومن هنا، فقد كان الدارس ينطلق في هذا التصور النظري من آراء ميخائيل باختين الذي يقول بانفتاح الجنس الأدبي تهجيناً وتنضيداً وتناصاً وحواراً وأسلبة وتلاقحاً. ويمكن أن يكون قد تأثر أيضاً بالسيميئيات الديناميكية المنفتحة عند فلاديمير كريزنسكي (Krysinski) صاحب كتاب (ملتقى العلامات)(51).

⦿ المقاربة الأنطولوجية:

تهدف المقاربة الأنطولوجية إلى التعريف بالمبدعين الذين يكتبون القصة القصيرة جداً، من خلال التركيز على سير المبدعين ترجمة وتعريفاً وتقديماً، ورصد ذواتهم الإبداعية وكينوناتهم الوجودية كتابة وتأليفاً وتصوراً، لاسيما الذين لهم مجموعات قصصية أو الذين يكتبون القصص القصيرة جداً متفرقة في الصحف والمواقع الرقمية.

ومن أهم الدراسات الأنطولوجية في هذا المجال ما كتبه كل من جميل حمداوي وعيسى الدودي في كتابهما المشترك (أنطولوجيا القصة القصيرة جداً بالمغرب)(52) الذي يعرف بسبع وأربعين (47) مبدعاً وناقداً مهتماً بالقصة القصيرة جداً.

وتتمثل منهجية الباحثين في ذكر مؤلفات المبدعين والنقاد الفردية والمشتركة، ورصد منشوراتهم الإبداعية والثقافية. ولم ينس الدارسان أيضاً أن يوردا بعضاً من قصصهم ونقودهم باعتبارها نماذج إبداعية ووصفية تمثل الكينونة الإبداعية والنقدية التي تميزهم، وتعبر عن وجودهم في الساحة الثقافية المغربية بصفة خاصة، والساحة الثقافية العربية بصفة عامة.

هذا، وقد رتب الباحثان المبدعين والنقاد منهجياً حسب الترتيب الألف بائي لتسهيل عملية البحث والاستقصاء والاستقراء.

ومن هنا، تعتمد منهجيتهما الأنطولوجية على الخطوات التالية:

❶ إيراد السيرة البيوغرافية في صيغة ترجمة مقتضبة وموجزة.

❷ إرفاق السيرة بصورة المبدع أو الناقد التي تحدد هويتهما الشخصية، وتجسد كينونتهما الوجودية.

❸ تعداد المؤلفات والكتابات الإبداعية والوصفية.

❹ ذكر لنماذج تمثيلية من النصوص الإبداعية والوصفية.

ومن ناحية أخرى، فثمة أنطولوجية أخرى باللغة الفرنسية عنوانها (أنطولوجيا القصة القصيرة جداً في العالم العربي)، من تأليف طاهر لكنيزي، وتقديم جميل حمداوي، وقد صدر الكتاب عن دار النشر (Edilivre Paris) سنة 1912م، و يجمع المؤلف فيه نصوص ستين كاتبا من العالم العربي، بما فيهم مبدعو المغرب.

⊙ المقاربة الميكروسردية:

تستند المقاربة الميكروسردية إلى دراسة القصة القصيرة جداً بتمثل مكوناتها الداخلية أو مفاهيمها التوليدية الخاصة بها، دون اللجوء إلى مصطلحات المناهج النقدية الأخرى التي لها علاقة بالرواية أو الشعر أو القصة القصيرة أو المسرحية. ولا يعني هذا أنها لا تستفيد من مفاهيم الأجناس الأدبية الأخرى، بل تستلهمها باعتبارها شروطاً أو مكونات ثانوية تشترك فيها مع باقي الأجناس والأنواع الأدبية والفنية الأخرى. ومن ثم، تهدف المقاربة الميكروسردية إلى التمييز بين الأركان والشروط، أو بين المكونات الداخلية والتقنيات الخارجية، أو بين العناصر البنيوية التي تميز فن القصة القصيرة جداً وتفرده عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، وبين المقاييس المشتركة التي تجمع هذا الفن الجديد والمستحدث مع باقي الفنون والآداب والمعارف العلمية.

وعليه، فالمقاربة الميكروسردية (Microrrelatos) هي تلك المنهجية النقدية الأدبية المرنة التي تدرس القصة القصيرة جداً في ضوء مكوناتها الداخلية وشروطها الخارجية، اعتماداً على مجموعة من المستويات المنهجية الداخلية والخارجية، مع الاستعانة بمجموعة من المعايير والمقاييس والضوابط النقدية والمصطلحات النقدية الإجرائية، سواء أكانت أصلية مقترنة بجنس القصة القصيرة جداً أم دخيلة ومشتركة مع باقي الأجناس الأدبية والفنون الأخرى. ومن ثم، تخضع المقاربة الميكروسردية لخطوتين أساسيتين هما: مرحلة المكونات(الأركان)، ومرحلة السمات(الشروط)، كما تخضع على صعيد المستويات لمرحلتي الداخل والخارج أو لمرحلتي التفكيك والتركيب. وخير من يمثل هذه المنهجية الباحث المغربي جميل حمداوي في مجموعة من كتبه، مثل: (**القصة القصيرة جداً بالمغرب- قراءة في المتون**)(53)، و(**خصائص القصة القصيرة جداً عند الكاتب السعودي حسن علي البطران**)(54)، و(**القصة القصيرة جداً: أركانها وشروطها**)(55)، و(**القصة القصيرة جداً بين التنظير والتطبيق/ المقاربة الميكروسردية**)(56)، و (**مقومات القصة القصيرة جداً عند جمال الدين الخضيري**) الذي يقول الباحث في مقدمته:" هذا الكتاب الذي بين أيديكم عبارة عن مقالات ودراسات، سبق أن نشرناها في الصحف الورقية المختلفة والمواقع الرقمية المتنوعة، وقد قسمناه إلى فصول ثلاثة، مرفقة بمقدمة، وخاتمة، وثبت للمصادر والمراجع، وفهرس جامع. وقد تناولنا فيه القصص

القصيرة جداً عند المبدع المغربي جمال الدين الخضيري بالقراءة والتحليل والتقويم والتوجيه، معتمدين على المقاربة الميكروسردية التي تعتمد على التسلح بمجموعة من الآليات المنهجية الخاصة بهذا الفن الأدبي الجديد تفكيكاً وتركيباً. ولهذه الآليات المنهجية علاقة وطيدة بأركان القصة القصيرة جداً وشروطها التكوينية.

ومن ثم، فقد تناولنا بنية الجملة ومقاييسها التركيبية لدى المبدع جمال الدين الخضيري. كما رصدنا أنواع الحبكات والمقدمات والنهايات والأجساد السردية في أعماله القصصية القصيرة جداً وبعد ذلك، انتقلنا إلى استعراض مختلف المكونات والمقومات الدلالية والفنية والجمالية العامة التي تتميز بها قصص الخضيري بشكل من الأشكال.

والجديد في هذا الكتاب أنه يتناول فن القصة القصيرة جداً من جهة، ويقدم منهجية نقدية جديدة في التحليل والتركيب من جهة أخرى.

هذا، والغرض الحقيقي من هذا الكتاب هو التعريف بفن القصة القصيرة جداً من ناحية، وتقديم المقاربة الميكروسردية من ناحية أخرى، مع تبيان مقوماتها، ورصد أركانها الأساسية، وتحديد شروطها، وتوضيح مرتكزاتها المنهجية"(57).

وعليه، تنبني المقاربة الميكروسردية على دراسة القصة القصيرة جداً دلالة وبناء ومقصدية، باستقراء مختلف مكوناتها الداخلية، سواء أكانت أركاناً أم شروطاً.

من أجل مقاربة نقدية للقصة القصيرة جداً :

نطرح في هذه الدراسة منهجية بديلة لمقاربة القصة القصيرة جداً، وقد سميناها بالمقاربة الميكروسردية، وهي تخضع لخطوتين أساسيتين هما: مرحلة المكونات، ومرحلة السمات. كما تخضع، على مستوى نسق المستويات، لمرحلتي الداخل والخارج، أو لمرحلتي التفكيك والتركيب.

هذا، وتستند المقاربة الميكروسردية إلى مجموعة من المستويات المنهجية هي: المستوى البيبليوغرافي والأنطولوجي، والمستوى المناصي، والمستوى الافتراضي، والمستوى البصري، والمستوى الدلالي، والمستوى الجمالي، والمستوى المرجعي، و المستوى الرؤيوي، و المستوى التصنيفي، و المستوى التقويمي، والمستوى التوجيهي.

❶ المرحلة القبلية:

يبدأ تحليل القصة القصيرة جداً بالمرحلة القبلية التي تتضمن مجموعة من المستويات على الشكل التالي:

المبحث الأول: المستوى البيبليوغرافي.

عندما يشرع الناقد في تحليله للقصة القصيرة جداً لابد أن ينطلق أولاً من المستوى البيبليوغرافي الذي يهتم بالجرد والإحصاء والوصف والتقدير الكمي والكيفي، والمقارنة بين المعطيات والنتائج الإحصائية. ويعني هذا أن المستوى البيبليوغرافي يهتم بوضع الكاتب داخل خريطة بيليوغرافيا القصة القصيرة جداً، وتحديد الجيل الذي ينتمي إليه، ورصد المنشورات التي نشرها في إطار جنس القصة القصيرة جداً، وتبيان مكانته داخل هذه الخريطة على مستوى الأسبقية والتبعية، وجرد إنتاجاته كمياً وإحصائياً، وتعداد مجموعاته القصصية مقارنة بإصدارات المبدعين الآخرين.

المبحث الثاني: المستوى المناصي.

يرتبط المستوى المناصي بدراسة العتبات والملحقات التي تحيط بالقصة القصيرة جداً على المستوى الداخلي أو الخارجي. ومن هذه العتبات نذكر: العنوان، والتعيين الجنسي، والحواشي، والهوامش، والصور، والإهداء، والأيقون، واللوحات التشكيلية، والفهرسة، والحوارات، والقراءات، والشهادات، والمذكرات....

وتسعفنا هذه العتبات والملحقات في فهم النص القصصي القصير جداً وتأويله، أو تفكيكه و تركيبه قصد الوصول إلى البنيات الدلالية الثاوية في أعماق النص الإبداعي.

وعليه، فالمستوى المناصي مهم جداً في استنطاق العتبات الداخلية والخارجية لتأويل دلالاتها، واستقراء أبعادها الجمالية والفنية والمرجعية والمقصدية.

المبحث الثالث: المستوى الافتراضي:

بعد الانتهاء من القراءة البيليوغرافية والقراءة المناصية، ينتقل الناقد أو الباحث مباشرة إلى المستوى الافتراضي أو الإشكالي بطرح مجموعة من الإشكاليات أو الفرضيات المتعلقة بالمجموعة القصصية القصيرة جداً أو بالنصوص القصصية المدروسة، سواء في صيغة الإثبات التقريري أم في شكل أسئلة استفهامية، والغرض من ذلك كله هو تحديد محاور الدرس والمعالجة وأهداف البحث وغاياته القريبة والبعيدة.

المبحث الرابع: المستوى البصري:

يتعلق المستوى البصري بتحديد الفضاء النصي، ورصد الهندسة الطبوغرافية، وتبيان وظيفة علامات الترقيم فوق الإطار الورقي، وتحديد حجم القصة في ضوء ثنائية البياض والسواد، والإشارة إلى الأيقونات واللوحات التشكيلية ودلالات التلوين التي تحويها صفحة القصة القصيرة جداً.

❷ المرحلة التحليلية:

ترتكن المرحلة التحليلية إلى مجموعة من المستويات على النحو التالي:

المبحث الأول: المستوى الدلالي:

يهتم المستوى الدلالي بدراسة البنى القضوية، واستخلاص المضامين والتيمات الموضوعاتية، ودراسة المحاور الدلالية التي تزخر بها المجموعة القصصية أو القصص القصيرة جداً في ضوء الشواهد النصية والمعطيات التلفظية التي يزخر بها النص، أو تحيل بها المجموعة القصصية القصيرة جداً.

المبحث الثاني: المستوى الجمالي:

يرتكز المستوى الجمالي على رصد فنيات القصة القصيرة جداً، وتبيان مقوماتها الجمالية وسماتها الشكلية البارزة اعتماداً على أركان القصة القصيرة جداً وشروطها الإستيطيقية.

المبحث الثالث: المستوى المرجعي :

يستحسن منهجياً أن يتجاوز الكاتب الجوانب البنيوية الشكلية الداخلية للتعاطي مع الأبعاد المرجعية الخارجية، بالتركيز على الجوانب النفسية والاجتماعية والسياسية والثقافية والاقتصادية، لكي يكون التحليل المنهجي متكاملاً يحيط بكل العناصر

المتحكمة في النص الإبداعي أو النص القصصي القصير جداً.

❸ المرحلة الاستنتاجية:

تعتمد المرحلة الاستنتاجية على مجموعة من المستويات التي تتحدد فيما يلي:

المبحث الأول: المستوى الرؤيوي.

من إيجابيات النص القصصي القصير جداً أنه يحمل تصوراً للعالم، ويستهدي برؤية فلسفية تعطينا نظرة الكاتب إلى الوجود والإنسان والقيم والمعرفة في شكل نسق تصوري متماسك ومنسجم. وكل نص قصصي يخلو من هذه الرؤى الفلسفية هو نص جاف ومترهل وناقص وفارغ من الحمولات الإبداعية الحقيقية. ويعني هذا أن النص لا بد أن يحمل رسالة أو أطروحة هادفة لتكون مفتاحاً لرصد العمل أو شخصية المبدع أو العصر فهماً وتفسيراً.

المبحث الثاني: المستوى التصنيفي:

عندما ينتهي الناقد من دراسة المجموعات القصصية أو أضمومة ما أو مجموعة من النصوص القصصية القصيرة جداً، فمن الأجدى والأفضل أن يصنف المبدع داخل تيار فني أو جمالي معين، أو يدرجه ضمن حركة أدبية أو فنية لها مقومات وسمات معينة.

المبحث الثالث: المستوى التقويمي:

إذا كانت المناهج البنيوية والشكلانية والسيميائية تقف عند حدود الوصف وشكل المضمون، ولا تهتم بالتقييم أو تشخيص عيوب النص الأدبي بصفة عامة، والنص القصصي بصفة خاصة، فإن منهجنا الميكروسردي يهتم بتقويم القصص القصيرة جداً إيجاباً وسلباً، فيبين عيوبها، ثم يشخص سلبياتها من أجل أن يستفيد منها المبدع والمتلقي على حد سواء.

المبحث الرابع: المستوى التوجيهي:

لا ينبغي للناقد أن يكتفي بالقراءة والتقويم دون اللجوء إلى التوجيه والإرشاد، فعملية التوجيه مهمة للمبدع لكي يستفيد من أخطائه وأدوائه ليتفاداها في المستقبل. ويستحسن أن تكون عملية التوجيه مفيدة وشاملة تحيط بكل الجوانب النصية معللة ومفسرة بأدلة ملموسة وموثقة علمياً وموضوعياً.

وبناء على ما سبق، يمكن للناقد الذي يتبنى **المقاربة الميكروسردية** أن يحترم هذه المستويات الدراسية كما عرضناها بشكل متدرج، فيبدأ بالمستويات الدنيا إلى المستويات العليا، أو يتصرف فيها تقديماً وتأخيراً، مع حذف بعض المستويات لضرورات منهجية أو عملية، أو لضيق الوقت وشساعة الموضوع أو الدراسة.

ومن ثم، فمنهجيتنا **الميكروسردية** منهجية مركبة ومتكاملة تحيط بالنص الإبداعي من جميع جوانبه الداخلية والخارجية . والآتي، أنها منهجية مرنة ومنفتحة على كل المقاربات الوصفية والمعيارية، وقابلة للاستفادة من المستجدات المنهجية، بشرط أن تكون أدوات تقنية إجرائية وسهلة لتطبيقها واستثمارها في مجال مقاربة القصة القصيرة جداً.

المصطلحات النقدية:

يستند نقد القصة القصيرة جداً إلى مجموعة من المصطلحات والمفاهيم التي ترتبط أصلاً بجنس القصة القصيرة جداً أو تشترك فيه مع باقي الأجناس الأدبية والفنية الأخرى. وإليكم هذه المصطلحات الإجرائية:

❶ المصطلحات الأصلية:

تتمثل المصطلحات الأصلية لفن القصة القصيرة جداً في المفاتيح النقدية التالية: الإضمار- الومضة- الصورة الومضة- الإتباع- التراكب- الأفعال النووية- الأفعال الجوهرية- الوظائف الأساسية- الإدهاش- التركيز- الاقتضاب- التكثيف - قصر الفواصل والجمل- التتابع- الشذرة - الاختزال- الإيجاز- الدلالة المشعة - اللحظة العابرة - التلخيص- لحظة الومضة- - الإبهار- المفاجأة- الإدهاش- الاشتباك- القدح الإشعاعي- الضغط- سرعة البديهة- قوة الملاحظة والانتباه- السرد القصير جداً- الحوارات القصيرة- إشارات برقية- اللغة الفاعلة- وبراعة الالتقاط- أسطر محدودة- والتفاصيل الصغيرة والضرورية- الفكرة المدهشة- المفارقة- القدرة الفعلية- الطاقة الفعلية- التتابع – الإيحاء- التلميح – التلويح- التعريض- التوهج- الخاتمة الصادمة- الإيماء - الإبهام- الوخز- الأنسنة- الرمزية- الحدث السهمي- الحدث الدائري - الحدث الاسترجاعي- الدهشة- الكثافة العالية- المساحة الصغيرة- التقطيع الطوبوغرافي- التسارع- الشحن- المسافة القصيرة- الدقة- قوة التكثيف- دقة عبارة- نباهة تلميح- تلغيز- شاعرية قصصية- ذكاء مفرط- حساسية مفرطة- اللغة الصادمة- الجمل البرقية - الجمل الإخبارية- الجمل السردية- تفجير الدهشة- نصوص لامعة- تجويع اللفظ- وإشباع المعنى- الإشارة- الحركة- القفلة- البداية- النهاية- وحدة الفكر والموضوع- والانكشاف- الرؤى- الاقتصاد الدلالي- الحشو- الزوائد - العوائق اللغوية- التشذيب- التهذيب- الانتقاء- التشذير- الترهل اللغوي- الرشاقة- النحافة- الكبسولة- الأسلوب الهادف- النهاية المحكمة- الاقتصاد الشديد- واللقطة الفوتوغرافية- التنوع- الصورة القصصية- الحالة القصصية- المغامرة القصصية...

❷ المصطلحات المستعارة:

تستعير المقاربات النقدية للقصة القصيرة جداً مفاهيمها التطبيقية والنظرية من مجالات أخرى متعددة كباقي الأجناس الأدبية الأخرى، ونقول مع الدكتور أحمد جاسم الحسين:" وفيما يخص القصة القصيرة جداً، فإننا نؤكد من جديد أنها قصة أولاً، وقصيرة جداً ثانياً، وهي تستفيد من سمات عدد من الفنون والأجناس. لكن ذلك لا يعني أبداً أن تنسب إليها، وتصير تابعة لها...نحن أمام فن أدبي راح يثبت حضوره وجدواه يوماً بعد يوم، ويبدي مرونة ستتيح له ترسيخ جذوره، وتطوير ذاته، إضافة إلى أن هذه المرونة تسمح للكاتب والمتلقي بحرية في الحركة، والإبداع، والتحليل، والتأويل."(58)

ويمكن حصر المصطلحات النقدية المستعارة فيما يلي:

اللقطة- اللوحة- المفارقة- السخرية- الفكاهة- التضمين- التلغيز- الانزياح- التخطيب - الخطاب - التمطيط- التوسيع – الإسهاب- الإطناب- المنظور السردي-

الكاريكاتورية- الشاعرية- الخبر- الأحدوثة - القصة - الحكاية - النعوت- الأوصاف- الأحوال- تأويلات ممكنة- التناص- مخزون الذاكرة- فاعلية القراءة- الكروتيسك- النادرة- الطرائف- المقامة- الأكاذيب- المنامات- الموعظة- العبرة- الحكمة- الزوائد- السرد الإضافي- الغرابة- الذائقة- التجنيس الصوتي أو اللفظي- اللغة- الحقول الدلالية- البديع- البلاغة- الخيال - الواقع- الشخصية البسيطة المسطحة - الشخصية النامية المعقدة- أحادية الاهتمام - متنوعة وغنية- متعددة الاهتمام - الحدث- الحوارات الطويلة- المنولوجات- المذكرات- الجمل الاسمية - الجمل الفعلية- الجنس- النوع- نظرية الأدب- الوصف- الشخصية - الحبكة - الصراع الدرامي - العقدة - الحل- النهاية- رونق اللغة- التماهي- الوحدة- الحوافز - التوسع الدلالي والمتعدد- التفصيل غير الضروري- اللغة الإخبارية- تفريغ الذروة- خرق المتوقع - الصيغ السردية - الجزئيات الموضوعية أو اللغوية - النكت- الطرفة - السرد الوصفي- الإيقاع النحوي والصوتي والتركيبي- التشكيل اللوني - التماسك - الاتساق - الحجاج - الانسجام- الشعرية- البيانية- الإنشائية- الهيكل - التقنيات- اللغة المحايدة - اللغة المباشرة - واللغة القوية- المحسنات اللفظية- الفذلكات التعبيرية- مباشرة الموضوع بدون مقدمات - التفاصيل الدقيقة - المفردات- حشد الأفعال وتزاحمها - الكناية - التعيين- التضمين- التشبيهات- الاستعارات- المجازات- الأسطورة- الموضوع الشعري- المحكي الشاعري- الجودة والرداءة- الاستطراد- الإسهاب- التكرار- التعادل- التوازي- الجرأة...

خاتمة:

إذا كانت القصة القصيرة جداً قد انتعشت في الوطن العربي إبداعاً وكتابة ونقداً ونشراً في أواخر القرن الماضي وطوال العقد الأول من الألفية الثالثة، فقد عرف هذا الجنس الأدبي الجديد أيضاً مقاربات نقدية متميزة متنوعة ومختلفة. ومن ثم، فهناك من النقاد العرب من تبنى شعرية السرد في قراءة القصة القصيرة جداً كما عند جاسم خلف إلياس في كتابه(شعرية القصة القصيرة جداً)، وعبد الدائم السلامي في كتابه(شعرية الواقع في القصة القصيرة جداً)، وسعاد مسكين في كتابها(القصة القصيرة جداً في المغرب: تصورات ومقاربات). وهناك من اختار المقاربة البيليوغرافية كجميل حمداوي في كتابه (القصة القصيرة جداً بالمغرب: المسار والتطور) . وهناك من اعتمد على المقاربة التكاملية كما هو حال أحمد جاسم الحسين في كتابه (القصة القصيرة جداً). وهناك من استرشد بالمقاربة الأنطولوجية كجميل حمداوي وعيسى الدودي في كتابهما المشترك (أنطولوجيا القصة القصيرة جداً بالمغرب)، وطاهر لكنيزي في كتابه (أنطولوجيا القصة القصيرة جداً في العالم العربي) . وهناك من اختار تطبيق المقاربة الميكروسردية كما هو شأن جميل حمداوي في مجموعة من كتبه خاصة كتابه (القصة القصيرة جداً بين التنظير والتطبيق). وهناك من اختار النظرية المنفتحة أو النسبية كما هو حال الدارسين: حميد لحميداني في كتابه (نحو نظرية منفتحة للقصة القصيرة جداً) و محمد اشويكة في كتابه (المفارقة القصصية). وهناك من ارتكز على المقاربة الفنية كما هو حال

يوسف حطيني في كتابه (القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق)، وحميد ركاطة في كتابه (القصة القصيرة جداً / قراءة في تجارب مغربية)، وعبد العاطي الزياني في كتابه (الماكروتخييل في القصة القصيرة جداً بالمغرب). وهناك من تمثل المقاربة التاريخية كنور الدين الفيلالي في كتابه (القصة القصيرة جداً بالمغرب). وهناك من تبنى أيضاً المقاربة الإقليمية كالعراقي هيثم بهنام بردى في كتابه (القصة القصيرة جداً في العراق). وهناك من فضل نظرية القراءة في قراءته للقصة القصيرة جداً كمحمد يوب في كتابه (مضمرات القصة القصيرة جداً).

هذا، ويلاحظ أن نقد القصيرة القصيرة جداً مازال متعثراً ومضطرباً على المستوى المنهجي والاصطلاحي، إذ لم يستطع مواكبة جل النصوص والإبداعات والمجموعات القصصية القصيرة جداً التي بدأت تتكاثر بزخم كبير في السنوات الأخيرة. كما يعاني فن القصة القصيرة جداً فوضى التجنيس بسبب تعدد المفاهيم والمصطلحات. كما يورقه أيضاً مشكل الاعتراف، فمازال هناك الكثير من الدارسين والنقاد والمبدعين والأساتذة يرفضون الاعتراف بهذا الجنس الأدبي جملة وتفصيلاً، أو مترددين في القبول به، وإذا اعترفوا به، فإنهم يدرجونه ضمن خانة القصة القصيرة أو خانة القصص أو السرد بصفة عامة.

بيد أنني أصرح بثقة واطمئنان بأن القصة القصيرة جداً هي فن المستقبل بامتياز، تطرح أسئلة كبيرة على الرغم من حجمها القصير جداً.

الهوامش:

1- د.نور الدين الفيلالي: **القصة القصيرة جداً بالمغرب،** شركة مطابع الأنوار المغاربية، وجدة، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2012م.

2- محمد تنفو: **كيف تسلل وحيد القرن؟!،** منشورات جماعة الكوليزيوم القصصي، مراكش، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2005م،ص:10- 11.

3- د.يوسف حطيني: **القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق،** مطبعة اليازجي، دمشق، سورية، الطبعة الأولى سنة 2004.

4- د.أحمد جاسم الحسين: **القصة القصيرة جداً،** دار الفكر، دمشق،سورية، الطبعة الأولى سنة 1997م.

5- د.يوسف حطيني: **القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق،** ص:7- 8.

6- د.يوسف حطيني: نفسه، ص:76.

7- د.يوسف حطيني: نفسه، ص:81

8- د.عبد العاطي الزياني: **الماكروتخييل في القصة القصيرة جداً بالمغرب،** منشورات مقاربات، آسفي، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2009م.

9- حميد ركاطة: **القصة القصيرة جداً / قراءة في تجارب مغربية،** منشورات وزارة الثقافة، مطبعة المناهل، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2013م.

10- حميد ركاطة: **القصة القصيرة جداً / قراءة في تجارب مغربية،** ص: 8.

11- د.أحمد جاسم الحسين: نفسه، المرجع المذكور سابقاً.

12- د. جميل جمداوي: **القصة القصيرة جداً بالمغرب: المسار والتطور،** مؤسسة التنوخي

للطباعة والنشر والتوزيع، آسفي، المغرب، الطبعة الأولى سنة2008م.

13- هيثم بهنام بردى: **القصة القصيرة جداً في العراق**، منشورات المديرية العامة لتربية نينوى، العراق، النشاط المدرسي، شعبة الشؤون الأدبية، الطبعة الأولى سنة 2010م.

14- جاسم خلف إلياس: **شعرية القصة القصيرة جداً**، دار نينوى للدراسات و النشر والتوزيع، العراق، الطبعة الأولى سنة 2010م.

15- د. أحمد جاسم الحسين: نفسه، المرجع المذكور سابقاً.

16- د.يوسف الحطيني: نفسه، المرجع المذكور سابقاً.

17- د.جميل حمداوي: **القصة القصيرة جداً بالمغرب**، منشورات مقاربات، آسفي، الطبعة الأولى سنة 2009م؛وكتاب: **خصائص القصة القصيرة جداً عند الكاتب السعودي حسن علي بطران (دراسات نقدية)**، دار السمطي للنشر والإعلام، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى 2009م.

18- جاسم خلف إلياس: نفسه، المرجع المذكور سابقاً.

19- د. أحمد جاسم الحسين: نفسه، المرجع المذكور سابقاً.

20- د.يوسف الحطيني: نفسه، المرجع المذكور سابقاً.

21- هيثم بهنام بردى: نفسه، المرجع المذكور سابقاً.

22- جاسم خلف إلياس: نفسه، المرجع المذكور سابقاً.

23- أحمد جاسم الحسين: نفسه، المرجع المذكور سابقاً.

24- د.يوسف الحطيني: نفسه، المرجع المذكور سابقاً.

25- هيثم بهنام بردى: نفسه، المرجع المذكور سابقاً.

26- د.سعاد مسكين: **القصة القصيرة جداً: تصورات ومقاربات**، التنوخي للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، الطبعة الأولى سنة 2011م.

27- د.جميل حمداوي: (من أجل مقاربة جديدة لنقد القصة القصيرة جداً (المقاربة الميكروسردية))، **موقع دروبDoroob**، موقع رقمي، www.Doroob.com/p=36535.16/08/09.11.35

28- عبد الدائم السلامي: **شعرية الواقع في القصة القصيرة جداً**، منشورات مجلة أجراس، دار القرويين، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2007م.

29- عبد الله المتقي: **الكرسي الأزرق**، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة، الطبعة الأولى سنة 2005م.

30- مصطفى لغتيري: **مظلة في قبر**، منشورات القلم المغربي بدون توثيق للطبعة.

31- هناك دراسة جامعية أخرى قد تبنت الشعرية السردية في مقاربة القصة القصيرة جداً، ولكنها لم تكن دراسة عميقة في استكشاف مواصفات المتن الفنية والجمالية، واستكناه أعماقه الثاوية بنية ومرجعاً، كما هو حال دراسة جاسم خلف إلياس :(**شعرية القصة القصيرة جداً**)، نفسه، المرجع مذكور سابقاً.

32- د.جميل حمداوي: نفسه، المرجع المذكور سابقاً.

33- د.سعاد مسكين: نفسه، المرجع المذكور سابقاً.

34- د.سعاد مسكين: نفسه، ص: 9.

35- د.جميل حمداوي: نفسه، المرجع المذكور سابقاً.

36- محمد يوب: **مضمرات القصة القصيرة جداً**، منشورات دفاتر الاختلاف، مطبعة سجلماسة، مكناس، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2012م.

37- محمد يوب: نفسه، ص: 56- 57.

38- محمد يوب: نفسه، صص: 29- 30.

39- د.حميد لحمداني: **نحو نظرية منفتحة للقصة القصيرة جداً**، مطبعة أنفوبرانت، فاس، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2012م، ص: 68.

40- محمد اشويكة: **المفارقة القصصية**، سعد الورزازي للنشر، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2007م.

41 - محمد اشويكة: نفسه ص:31- 32.

42- محمد اشويكة: نفسه: 161- 162.

43- د.حميد لحمداني: نفسه، المرجع المذكور سابقاً، ص: 105.

44- حميد لحمداني: نفسه، المرجع المذكور سابقاً.

45- محمد اشويكة : نفسه، المرجع المذكور سابقاً.

46- د. حميد لحمداني: نفسه، ص: 105.

47- د.حميد لحمداني نفسه، ص:03.

48- د. حميد لحمداني: نفسه، ص: 15.

49- د. حميد لحمداني: نفسه، ص: 18.

50- د. حميد لحمداني: نفسه، ص: 103- 104.

51- Wladimir Krysinski : Carrefours de Signes: Essais Sur Le Roman Moderne, Mouton Publishers, The hague, Netherlands, 1981.

52- د.جميل حمداوي ود.عيسى الدودي: **أنطولوجيا القصة القصيرة جداً بالمغرب**، شركة الأنوار المغاربية، وجدة، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2011م.

53- د.جميل حمداوي: نفسه، المرجع المذكور سابقاً.

54- د.جميل حمداوي: نفسه، المرجع المذكور سابقاً.

55- د.جميل حمداوي: **القصة القصيرة جداً: أركانها وشروطها**، منشورات المعارف، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2013م.

56- د. جميل حمداوي: **القصة القصيرة جداً بين التنظير والتطبيق/ المقاربة الميكروسردية**، مطبعة حراء، وجدة، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2013م.

57- د.جميل حمداوي: **مقومات القصة القصيرة جداً عند جمال الدين الخضيري**، دار الوطن، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2012م، ص: 7.

58- أحمد جاسم الحسين: نفسه، المرجع المذكور سابقاً، ص: 25.

المراجع العربية:

1- أحمد جاسم الحسين: **القصة القصيرة جداً**، دارالفكر، دمشق،سورية، الطبعة الأولى سنة 1997م.

2- جاسم خلف إلياس: **شعرية القصة القصيرة جداً**، دار نينوى للدراسات و النشر والتوزيع، العراق، الطبعة الأولى سنة 2010م.

3- جميل حمداوي: **القصة القصيرة جداً بالمغرب: المسار والتطور**، مؤسسة التنوخي للطباعة والنشر والتوزيع، آسفي، المغرب، الطبعة الأولى سنة2008م.

4- جميل حمداوي: **خصائص القصة القصيرة جداً عند الكاتب السعودي حسن علي بطران (دراسات نقدية)**، دار السمطي للنشر والإعلام، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى 2009م.

5- جميل حمداوي: (من أجل مقاربة جديدة لنقد القصة القصيرة جداً(المقاربة الميكروسردية))، **موقع دروبDoroob**، موقع رقمي، www.Doroob.com/p=36535.16/08/09.11.35

6- جميل حمداوي ود.عيسى الدودي: **أنطولوجيا القصة القصيرة جداً بالمغرب**، شركة الأنوار المغاربية، وجدة، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2011م.

7- جميل حمداوي: **مقومات القصة القصيرة جداً عند جمال الدين الخضيري**، دار الوطن، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2012م.

8- جميل حمداوي: **القصة القصيرة جداً: أركانها وشروطها**، منشورات المعارف، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2013م.

9- جميل حمداوي: **القصة القصيرة جداً بين التنظير والتطبيق/ المقاربة الميكروسردية**، مطبعة حراء، وجدة، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2013م.

10- حميد ركاطة: **القصة القصيرة جداً / قراءة في تجارب مغربية**، منشورات وزارة الثقافة، مطبعة المناهل، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2013م.

11- حميد لحمداني: **نحو نظرية منفتحة للقصة القصيرة جداً**، مطبعة أنفوبرانت، فاس، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2012م.

12- سعاد ومسكين: **القصة القصيرة جداً: تصورات ومقاربات**، التنوخي للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، الطبعة الأولى سنة 2011م.

13- عبد الدائم السلامي: **شعرية الواقع في القصة القصيرة جداً**، منشورات مجلة أجراس، دار القرويين، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2007م.

14- عبد العاطي الزياني: **الماكروتخييل في القصة القصيرة جداً بالمغرب**، منشورات مقاربات، آسفي، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2009م.

15- عبد الله المتقي: **الكرسي الأزرق**، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة، الطبعة الأولى سنة 2005م.

16- محمد اشويكة: **المفارقة القصصية**، سعد الورزازي للنشر، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2007م.

17- محمد تنفو: **كيف تسلل وحيد القرن؟!**، منشورات جماعة الكوليزيوم القصصي، مراكش، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2005م.

18- محمد يوب: **مضمرات القصة القصيرة جداً**، منشورات دفاتر الاختلاف، مطبعة سجلماسة، مكناس، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2012م.

19- مصطفى لغتيري: **مظلة في قبر**، منشورات القلم المغربي بدون توثيق للطبعة.

20- نور الدين الفيلالي: **القصة القصيرة جداً بالمغرب**، شركة مطابع الأنوار المغاربية، وجدة، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2012م.

21- هيثم بهنام بردى: **القصة القصيرة جداً في العراق**، منشورات المديرية العامة لتربية نينوى، العراق، النشاط المدرسي، شعبة الشؤون الأدبية، الطبعة الأولى سنة 2010م.

22- يوسف حطيني: **القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق**، مطبعة اليازجي، دمشق، سورية، الطبعة الأولى سنة 2004.

المراجع الأجنبية:

23-Wladimir Krysinski : Carrefours de Signes: Essais Sur Le Roman Moderne, Mouton Publishers, The hague, Netherlands, 1981.

□□

اختبارات التذوّق الأدبي والفنّي وأهميّة التعرّف على المواهب الإبداعية في المنظور السايكولوجي..

□ حسين محي الدين سباهي *

يشمل الاستعداد الأدبي على عدد من المهارات، مثله في ذلك مثل الاستعداد الموسيقي أو الاستعداد الفني المُتمثّل في الرسم والتصوير بالزيت ...إلخ .. وتقيس اختبارات الاستعداد الأدبي المعرفة باللغة وبفنون الأدب، ومن ذلك اختبارات النحو والهجاء والمفردات وغير ذلك من حِرفيات الكتابة، واختبارات المقاييس الفنّية للشعر والنثر وغيرهما، واختبارات التذوّق الأدبي، من حيث إصدار الأحكام الأدبية الجمالية، وتفضيل إنتاج أدبي على إنتاج آخر .. ولا شكّ أنّ اختبارات التحصيل منها اختبارات قياس التمكّن من اللغة، باعتبار ما تمّ تدريسه منها فيما سبق من موضوعات الاختبارات السالفة ..

وكذلك فإنّ من اختبارات الذكاء والقدرة اللفظية ما يخصّ هذه المجالات، وإن كان ذلك على هيئة أعمّ وأشمل بدون تخصص كاختبارات التحصيل.. ومن الاختبارات للقدرة على الإنشاء الأدبي أو يُطلَب من المفحوص أن يكتب في موضوع من الموضوعات كتابةً أدبية يتوجّه فيها الاهتمام إلى مستوى التعبير، ويشمل ذلك أن تأتي لغة المفحوص خالية من الأخطاء النحوية والإملائية، وأن تتميّز كتابته بالوضوح والتنظيم.. ومن هذه الاختبارات كذلك اختبار الألفاظ والأصالة في التعبير .. والحكم على النواحي الجمالية في العمل الأدبي مجال الاختبار فيه هو التذوّق الأدبي، وما لم تكن للكتابة الأدبية قيمة جمالية فلا أقلّ من أن تكون لها قيمة تواصلية، وقياس القيمة

* كاتب من سورية.

التواصلية للأدب هو النوع السائد في الاختبارات اللغوية في المدارس التي تقيس التقدّم في التعلّم اللغوي، وليس بقصد اكتشاف المواهب الأدبية.. واختبارات التذوّق الأدبي تقيس الذكاء أو الحسّ الأدبي للكلمات والتراكيب والصور البيانية، مثلما تقيس الاختبارات الفنية الأخرى الحسّ الفنّي للأصوات وتناغمها وتراكيبها، وللخطوط وانسجامها، والألوان وتجاذبها، والتكوينات التي تشتمل على ذلك كلّه في حدود العرف الأدبي أو الفنّي عند الأدباء أو الفنانين في زمان ومكان معينين .. وبديهي أن يكون من أهداف اختبارات التذوّق الأدبي أن تقيس فهم المفحوص للنص الأدبي. إلاّ أنّ الفهم وحده لا يكفي في هذا المجال، فهناك بالإضافة إلى ذلك جماليات وسيلة التعبير، سواء كانت شعراً أو نثراً ...إلخ .. ويبدو أنّ أولى محاولات صياغة اختبارات للتذوّق الفنّي كانت في مجال الشّعر .. ومثلما أنّ إصدار الحكم الأدبي على نص من النصوص هو أرقى وأهمّ عمليات التقويم الأدبي، وقياس الاستعداد أو القدرة الأدبية، فإنّ إصدار الأحكام في مجال الشّعر هو أرقى ما يمكن أن يبلغه التذوّق الأدبي، ولذلك فقد توجّهت أولى محاولات اختبار القدرة على إصدار الأحكام الأدبية، أو قياس مستوى التذوّق الأدبي، إلى مجال الشّعر وهو المجال الأظهر والأكثر تمييزاً لمستويات القدرة الأدبية .. ومن ذلك (مقياس القدرة على تقدير الشّعر، لأبوت وترابو)، وكان صدوره سنة 1921، وهو من الاختبارات الرائدة التي على منوالها صيغت الاختبارات اللاحقة، ويشتمل على مقتطفات شعرية أصلية، ومقطوعات مُقلَّدة يفقدها التقليد بعض خصائصها .. ولكلّ فقرة شعرية أصلية ثلاث فقرات مُقلَّدة في ثلاثة مجالات ، الأولى الناحية الوجدانية من تزييف العواطف، والثانية ناحية الصياغة النظميّة فتأتي الفقرة المُقلَّدة عادية الصياغة، والثالثة ناحية الإيقاع الشّعري فتضطرب الحركة، وقد تبطئ أو تسرع، وعلى المفحوص أن يختار من مجموعة كلّ بند من بنود الاختبار أفضل الفقرات من حيث خلوّها من كلّ العيوب السابقة .

وهذه الطريقة كما سبق إليها هذا الاختبار هي التي ألِفتها أغلب الاختبارات من بعد، مثل (اختبار ريج في تقدير الشّعر) الذي نشر سنة 1942م أي بعد نشر اختبار (أبوت وترابو) بإحدى وعشرين سنة يجعل (ريج) المفاضلة في البند الواحد بين فقرتين شعريتين فقط، مع زيادة عدد البنود، إلاّ أنّه يجعل الفقرات قصيرة لا تزيد عن الأبيات الأربعة، ممّا يصرف الأحكام إلى التفاصيل الثانوية فيها، والنواحي الميكانيكية، دون الجماليات التي لا تتأبى على الإيجاز في سطور.

و(اختبار كارول في تذوّق النثر) مَثَل آخر أشبه بالاختبار السابق ،إلاّ أنّه في (النثر) وليس في الشّعر، والمقتطفات التي يطرحها يستعيرها من ثلاثة مصادر، حيث تكون إحدى المقطوعات مأخوذة من عمل أدبي من الأعمال الكبيرة الكلاسيكية، والمقطوعة الثانية من كتاب عادي، والثالثة من مجلّة مُبتذلة، ثم قطعة رابعة ركيكة، وتؤلّف خصّيصاً للاختبار.. وتتميّز القطع الأربع أنّ موضوعاتها

متشابهة وأطوالها واحدة، وعلى المفحوص أن يُرتّبها بحسب أفضليّاتها عنده .

ويبدو أن عيوب هذه الاختبارات أنّ الفقرات فيها تكون قصيرة ولا سبيل لجعلها أطول بسبب الوقت، ومن ثمّ ينصرف الحكم عليها إلى ما فيها من أسلوبية .

أمّا الغرض من اختبارات التذوّق الفني هو قياس (القدرة الفنية)، والتعرّف على المواهب الإبداعية، والكشف عن الاستعدادات الفنية في مجال الرسم والتصوير والتكوين في مجال العمارة والتشكيل الفنّي وغير ذلك .. والاختبارات من هذا النوع معروفة من زمن، وتستخدم فيها عيّنات من إنتاج مختلَف الفنانين للمقارنة بينها.. وبديهي أن تكون المقارنة بين أعمال الفنانين ممّن تلقّوا دراسات واحدة، ويتناولون موضوعات واحدة، ويخضعون جميعاً لمواقف مضبوطة متشابهة، وذلك شيء عسير، إلاّ إذا كانت المقارنة فيما يمكن أن يصدروه من أحكام جمالية على أعمال فنّية واحدة تعرض عليهم، في نفس ظروف مواقف اختبار إصدارهم لهذه الأحكام .. ويعتبر (اختبار ماكادوري الفني) من أولى محاولات قياس التذوّق الفني، والاختبار صدر سنة 1929، ولم تعد له إلاّ قيمة تاريخية، وذلك لأنّ مادته تجاوزتها الأحداث، وهي مادة روعي في انتقائها آنذاك أن تناسب عصرها، وأُخذت من المجلاّت المعروفة وقتئذ، بالإضافة إلى أشياء أخرى اختيرت من الكتب الفنية ومخزون المتاحف، وتشتمل على أصناف من الأثاث، وأدوات البيت، والمنسوجات، والملابس، والسيارات، والصور الزيتية، وغير ذلك، بحيث يكون من كلّ صنف من الأصناف السابقة أربعة نماذج مختلفة، إمّا في الشكل، أو في ترتيب الخطوط، أو توزيع الظلّ والضوء والألوان، وعلى المفحوص أن يرتب النماذج الأربعة من كلّ صنف بحسب تفضيله لها .

و(اختبار الحكم الفنّي لمير) هو تعديل لاختبار (مير سيشور) السابق عليه، وهو من أكثر الاختبارات المستخدمة في مجال التذوّق الفنّي، وكان أوّل إصدار له سنة 1929، ثم أجريت عليه تعديلات، وحذف منه أجزاء، ونشر سنة 1940، وهو يختلف في نواحٍ عدّة عن اختبار (مكادوري)، فمادة الاختبار مختارة من بين أعمال معروفة لفنانين مشهورين عرفوا طريقهم إلى الخلود، وتتكوّن من مئة زوج من الصور، كلّ زوج يتألّف من صورة طبق الأصل للعمل الفنّي الأصلي، بينما الصورة الثانية أُجريت عليها تعديلات من السيمترية والتوازن والوحدة والإيقاع .. والصور جميعها أبيض وأسود، وبعضها لغازات أو رسوم عليها .. ويُركّز الاختبار على قدرة المفحوص على إدراك (التنظيم الجمالي)، وإصدار الأحكام الجمالية، وتلك قدرة يعتبرها (مير) أهمّ عناصر الموهبة الفنّية .. و (مير) لم يرد لاختباره أن يكون مقياساً لدقّة الإدراك، ولذلك يجعل من أصول الاختبار أن يطّلع المفحوص على كافّة تفاصيل الاختلاف بين الصورتين الأصلية والمُعدّلة . ولقد ظلّ (مير) يجري وزملائه دراساته على طبيعة الموهبة الفنية داخل جامعة (أيوا) لمدة تربو على العشرين سنة، وكان أغلب مَنْ فحصهم من الأطفال، وشملت اختباراته

الكبار وعدداً كبيراً من الفنانين المحترفين، وخرج من كلّ ذلك بنتيجة هامّة، ألا وهي أنّ الاستعداد الفنّي يتضمّن فيما يتضمّنه (ستّ) سمات متداخلة ومترابطة هي: المهارة اليدوية، والمثابرة على العمل عن طواعية وطيب خاطر، والذّكاء الجمالي، وسهولة الإدراك، والخيال الإبداعي، والحكم الجمالي، إلاّ أنّه عدّل فيها وطوّر الاختبار ليكون هدفه هو هذا الهدف الجديد .. ولم يكن استخلاصه للسّمات السابقة نتيجة تحليل عاملي كالذي تقوم عليه اختبارات الذّكاء ولكنّه نتيجة لدراسة موضوعية لِسيَر الفنانين وتواريخ حياتهم وإنتاجهم الفنّي .. وراعى (ميير) لصدق الاختبار أن تكون بنوده من بين الأعمال الفنية المشهورة والمشهود لها، وأن تكون التعديلات عليها بحيث تنتهك المبادئ الفنية المعترف بها .. وعندما جمع منها الشيء الكثير دفع بها إلى خمسة وعشرين خبيراً في الفن، ولم يحتفظ من كلّ ما جمع من البنود إلاّ ما اتّفق عليه الخبراء اتّفاقاً واضحاً .. وأخيراً اختار من بين البنود الأخيرة ما فضّلهُ واختاره منها من ستّين إلى تسعين في المئة من المفحوصين باعتبارها صور للّوحات الأصلية.

وتختلف الدرجات المعطاة على الاختبار باختلاف سن المفحوصين ومستواهم التعليمي والثقافي، ويُحاسَب طلبة الكلّيات الفنية مثلاً بخلاف طلبة الكلّيات غير الفنّية، ورغم ما يبدو من انخفاض الارتباط بين هذا الاختبار واختبارات الذّكاء التقليدية مثل (ستانفورد بينيه)، أو مجموعة من الاختبارات اللفظية، فإننا لا ينبغي أن نفهم أنّ الذكاء المجرّد، أو الاستعداد المدرسي، غير مرتبط بالنجاح النهائي في المهن الفنية .. وهناك ما يثبت أنّ علو المستوى الفني مرتبط بالتحصيل المدرسي، وكان متوسط نسبة الذكاء للفنانين الناجحين كما انتهت إليه اختبارات جامعة (إيوا) هو 119، كما كانت نسبة الذكاء لعدد من الأطفال الموهوبين فنّيّاً ممّن أجرت عليهم الجامعة اختباراتها متراوحة بين 111 و 166.

وبينما نجد أنّ مادة الاختبار عند (مكادوري) من بين الإنتاج الفني المعاصر، ومواد الاختبار عند (ميير) لوحات لا زمن لها باعتبار أنّها أعمال خالدة، فإنّ بنود الاختبار عند (جريفز) أشكال مجرّدة، و (اختبار الحكم على الأشكال لجريفز) هو الاختبار الثالث من مجموعة اختبارات الاستعداد الفني، وهو يختلف اختلافاً جوهرياً عن الاختبارين السابقين، وذلك لأنّه لا يجعل اللوحات أو الرسوم مادة له، وإنّما يختار أشكالاً فنية .. ويتألف الاختبار من (150) بنداً، ويتكون كل بند من شكلين أو ثلاثة يمكن أن يقارنوا بعضها ببعض، وأحد هذين الشكلين قد صُمّم طبقاً للأصول الفنية، من حيث مراعاة الوحدة والتّنوع، والتوازن، والهيمنة، والاستمرارية، والسيمترية، والتناسب، والإيقاع .. والشكل أو الشكلان الآخران ينتهكان واحداً أو أكثر من هذه الأصول .. ويتكون الاختبار من تسعين بنداً، منها ثمانية بنود يتضمّن كلّ منها ثلاثة أشكال، ويشتمل الباقي على شكلين .. وقد اختيرت البنود بعد أن قدّم عدداً أكبر منها إلى مدرّسي وطلبة فنون، وطلبة من غير الدارسين للفن، فكانت ما اتّفقوا على أنّه أفضل البنود

مراعاةً للأصول الفنية .. وصممت الأشكال بالألوان الأبيض والأسود والرمادي، وبعضها أشكال من خطوط، والبعض يتألّف من دوائر ومربعات ومثلّثات ... إلخ .

ولأنّ أغلب اختبارات القدرة الفنية الابتكارية هي عيّنات أشغال فعلية، فإنّها تتأثّر بلا شك لدرجة كبيرة بالتدريبات عليها التي تأخذ شكلاً تعليمياً، ومن ثم فقد يُنظَر إليها باعتبارها اختبارات تحصيلية .. وبعض هذه الاختبارات يصمّم للتنبؤ عن حقيقة الأداء الفنّي مستقبلاً .. ومن أشهرها (اختبارات لورنز للقدرات الأساسية للفن المرئي)، و (اختبار القدرة الفنية لنوبر)، و (استبيان هورن للاستعداد الفنّي)، واختبار (لورنز) مُصمّم للأطفال الأكبر، واختبار (هورن) لهم وللراشدين.. ويشتمل الاختباران الأولان على عدد من الاختبارات الفرعية تغطي التذوّق الفنّي والمعلومات الفنية، بالإضافة إلى مهارات الرسم الابتكارية، وهما من الاختبارات الباكرة التي لم تراجع .. وأمّا اختبار (هورن) فتمّت مراجعته إلى حدٍّ ما، ويُركّز على قياس القدرات الفنية الإبداعية، وله سقف عالٍ، ويميّز بين الطلبة الراغبين في الالتحاق بالمدارس الفنية، ويشتمل على ثلاثة أجزاء، الأوّل اختبار الرسوم (المتعجّلة)، ويُطلَب فيه من المفحوص أن يخطط على وجه السرعة لشكل كتاب أو شوكة مثلاً في خلال ثانيتين للرسم الواحد .. ويقيس هذا الجزء تذوّق التناسب والمهارة في التكوين وترتيب الأشياء في الصفحة، والثاني (اختبار الرسوم العابثة)، بأن يطلب من المفحوص أن يصنع تكوينات من مثلثات أو مستطيلات مثلاً،

والثالث اختبار في (التخيل)، يعطى فيه المفحوص بعض الخطوط وعليه أن يبني عليها تكوينات من عنده .

وبشكل عام فإنّ اختبارات الاستعدادات الفنية تحتاج إلى التّثبّت من صدقها، ومن وجود ارتباطات بين نتائجها، قبل تلقي المفحوص لأيّ تدريب فنّي، وبعد تلقّي هذا التدريب، وهناك ما يثبت تأثير التدريب الفني على نتائج الاختبارات .. وتقيس أغلب هذه الاختبارات العوامل الداخلة في الاستعداد الفني بناءً على فروض عن هذه العوامل لم تتحصل نتيجة تحليل عاملي، وهناك من الشواهد ما يدعم القول بأنّ هذه الاختبارات متميّزة حضارياً، بمعنى أنّ نتائجها تتأثّر بالثقافة الفنية في المجتمع، ولذلك فهي لا تصلح للتطبيق في بعض المجتمعات، وقد يرجع ذلك إلى ما يقال من وجود اختلافات ثقافية أو حضارية في التذوّق الفني وفي المعايير الفنية .

المراجع والمصادر

1. الإبداع وتربيته – الدكتور فاخر عاقل – دار العلم للملايين – ط2 – بيروت 1979 م.
2. الموهوبون – رومي شوفان – ترجمة وجيه أسعد – منشورات وزارة الثقافة بدمشق 1986 م – .
3. بهاء الدين عبد الله الزهوري – مجلة القافلة – رعاية الموهبة الثقافية عند الأطفال – العدد الثالث – المجلد السابع والأربعون – ربيع الأول 1419 هـ.
4. موسوعة علم النفس – إعداد: د. أسعد رزوق – مراجعة الدكتور عبد الله عبد الدايم – مرجع سابق.
5. Anastasi, A.: psychological Testing (الاختبار النفسي) .

□□

المتـــصوفة بـــين.. العرفاني والاجتماعي

□ عباس حيروقة *

من خلال قراءة وتتبع سير المتصوفة نلحظ عند بعضهم نضوجاً مجتمعياً ووعياً بأسباب ومسببات الحياة، فنجد من نهج طريقا لا يتناقض لا شكلاً ولا مضموناً مع رسالات الله، يتعبّد بحضارة ويتزهّد بحضارة ويتنّسك بحضارة فكان تصوفه حضارياً، لم يبتعد عن الخلائق ولم يزدريها بل سعى إلى التواصل معها وبها بهدف إصلاح حالها، لأن ما من مصلح وعارف لنفسه إلا ويحمل عبء معرفة نفوس الناس وإصلاحها على كاهله.. صوفيّ حضاريٌّ يعمل ويهدف وينشد لا خلاصه الفرديّ وحسب بل خلاص أهل بيته ومجتمعه وأمته، ولا يتأتى هكذا صلاح وإصلاح إلاّ بالعمل والبناء ووعي أمور الدنيا الذي لا يقلّ ضرورة عن وعي أمور الدين..

ونلحظ من جانب آخر عند البعض الإمعان في التوحّد وهجر كل الخلائق، الإمعان والإيغال في ازدراء أمور الدنيا والدعوى بصريح العبارة إلى عدم مجالسة حتى الأخيار كما بينا سابقاً بحجة أن الأنس بالله نور ساطع، والإنس بالناس سم قاطع.

إذاً انقطاع عن الحياة، عن الناس، عن الحركة والعمل و.. كل الأشياء التي تبعث على الحيوية والسعي في مناكبها.. كل هذا قد يورث الشخصية الصوفية الكسل والخمول، الانحلال والانحراف واليأس، ونظرة خاصة تجاه الوجود، نظرة ازدراء وتفاهة واحتقار للحياة وأسبابها، للجسد ومتطلباته، فعمل على قهره وتعذيبه من خلال كبت شهواته بكل مقاييسها ومعاييرها وغيرها من سلوكيات مبتدعة تعكس جهلاً وتجهيلاً لذاته بما هو فطري وبدهي في هذه الحياة الدنيا وفق المعطى الإنساني والقرآني وسنة النبيّ، جهل بغاية وبسبب وبعلة وجوده على هذه المعمورة كخليفة للخالق وكمعمرٍ لبنيانها.

فكم من متصوف سطّرت بأحوالهم ومقاماتهم وأفكارهم المجلدات والقصائد، فيما

* كاتب من سورية.

كانوا ما كانوا عليه من قبل ذلك الهاتف الغيبي أو الرؤية أو الإشارة، فكانوا ما كانوا عليه من حياة الترف واللهو والهزل والملك، كانوا يحيون في حياة ممعنة بالسخرية، مدججة بالرقص والكأس والإيقاع، لا بل عند بعضهم بالفساد والإفساد، ليصل بعد كل هذا وذاك هاتفٌ غيبي كالذي وصل(لسلطان العاشقين) أبو إسحق إبراهيم ابن الأدهم بن منصور المتوفى 162 للهجرة بحسب رواية الدكتور محمد الراشد في كتابه الاتحاد المستحيل بعد أن كان سلطان العاشقين على ما كان من حياة الأمارة واللهو و..الخ وصله :(يا إبراهيم ما لذا خلقت ولا بذا أمرت) فقال الرجل في نفسه مباشرة (والله ما عصيت الله بعد يومي ذا ما عصمني ربي) لينطلق في ترحاله بحثاً عن الحقيقة منسحباً من العالم.

أو تلك الإشارة التي وصلت أيضاً الفضيل بن عياض، هذا الذي كان ماجناً سكيراً في حياته وفجأة ولهاتف ما.. ولإشارة ما.. تحول إلى أحد أهم أساطين التصوف.

الفضيل وبحسب رواية الدكتور محمد الراشد في ذات المصدر المذكور آنفاً يسرد كيفية التحول والانقلاب الذي حدث في حياة هذا الرجل : الفضيل بن عياض كان شاباً تائهاً يطارد الغواني، ويلاحق الليالي الحمراء. وذات ليلة، وهو يتسور جداراً للالتقاء بغانية كان على موعد معها، سمع صوتاً من البيت المجاور يقرأ الآية التالية من الذكر الحكيم (ألم يأذن للذين آمنوا أن تخشعَ قلوبهم لذكر الله وما نزل من الحق) وحينما رنّت الكلمات الإلهية في أذنيه، وغزت قلبه وعقله، كان الفضيل على مرتفع الجدار فتسمر لدقائق.. ثم قال في نفسه : بلى يارب.. وهبط من الجدار عازفاً عن موعده وكرّ راجعاً إلى البيت ليشرع في الصلاة.. وكانت الحادثة بمثابة النقطة الأولى في ذلك التحول..

وكذلك ما حدث لرابعة العدوية (شهيدة الحب الإلهي) لا يبتعد كثيراً عما ذهبنا إليه سابقاً من هاتف غيبي نقلها من حياة إلى أخرى.. قادها من طرف ثوبها أو من أصابعها وبكل خشوع إلى دهاليز روحها الداخلية لتعيد بناءها وتعلّق على جدرانها قناديل الحب والنور الإلهي.. ولتمضي حياتها تحت وهج الحب النوراني، مالئة قلبها بمحبوبها الأوحد وحسب مغرقة كليتها في كليته.. محدثة قلبها به بأسمائه وصفاته ومحدثها قلبها عنه ليتحول القلب إلى ملك خاص بصاحب الملك :

أحبّكَ حبّين، حب الهوى
وحباً لأنكَ أهلٌ لذاكا
فأما الذي هو حبّ الهوى
فشغلي بذكرك عمن سواكا
وأما الذي أنت أهلٌ له
فكشفك للحجب حتى أراكا

وما وصل كذلك من هاتف غيبي للسري السقطي وهو في المحراب ولغيره من أساطين التصوف الذين عبّدوا بتجاربهم الماتعة دروب العروج نحو الله.

الصوفي يخلق لجسده الأجواء ويزجّه بغمارها لا لشيء إلاّ لتدريب روحه وتهيئتها لاستقبال الإشارات والرموز الإلهية فيمعن بحالات الإنخطاف والفناء وسط لحظات وجد تسلبه عن كل ما سوى الله حتى ليحسب أنه على يمين أو شمال الباري.. لا بل وصلت هذه اللحظات عند البعض لدرجة اشتكال الأمر عليه فهل هو الحق أم هو بالحق ؟ وهل ناجى الله في ذاته.. أم ناجى ذاته في الله ؟! على مبدأ شاعرنا الحسن بن هانئ بقوله :

رقّ الزجاجُ وراقت الخمر
فتشاكلا فتشابه الأمرُ

فكأنما خمرٌ ولا قدحٌ

فكأنما قدحٌ ولا خمرُ

أي يصوغ الصوفي في من خلال تجربته معادلة طرفاها الجسد والروح.. فبقدر ما يستطيع الصوفي تحقير جسده بقدر ما تسمو وتصعد روحه بالإشارات نحو الحق والحقيقة و.. الخ

فيصل الصوفي لقناعة أن باستطاعته السير على الماء، أو إحضار فاكهة الصيف في الشتاء، أو إحياء الطير وشفاء المرضى و.. و.. و.. الخ يعيش هذه القناعات ويريدنا أن نصدقها عندما يتحدّث بها كحقائق بدهية.إن هذه وغيرها من حالات مفرطة في الشطح مما عكست سلوكاً غير سوي إضافة لغيرها من شطحات تشعرنا أنهم أي الصوفيون أهم وأعلى مرتبة من الرسل والأنبياء كقول البسطامي **تالله لوائي أعظم من لواء محمد (ص)**

إذاً يرفعون من ذواتهم لتتساوى مع الذات الأعلى ذات واجب الوجود... هذه السلوكيات وغيرها صدّرت صوراً عن مَنْ لم يستطعْ الكتمان عند تواتره الروحي،.. عند سكره ونشوته، فراح يحوم كفراش أدهشه النور المبهر وأغراه فاقترب واقترب.. واحترق بالوهج – **الحلاج، السهر وردي** – أنموذجا، هذه الحالات وغيرها اشتغل عليها من تربّص بهم وحاول تصيّد شطحاتهم تلك وتكفيرهم – ابن الجوزي، ابن تيمية – أنموذجاً إذ يقول **ابن الجوزي في كتابه تلبيس إبليس** إن المتصوفة عملوا على إطفاء مصباح العلم، وإهمال العلم والعمل. وانعزلوا وتبتلوا وهاجموا المال والأولاد والعلاج وما يصلح الأبدان وشتى ما خلق للمصالح. والصوفيون عملوا على إماتة القلب، وحملوا على النفس فكان من لا يضطجع. ووقعوا في الأحاديث الموضوعة.. ويسخر من ادعاءات بعضهم الذي بتأثير الجوع، ادعى أنه عشق الحق، وهام بالله، وجعل الحق. (الله) شخصاً جميل الطلعة. ثم أنهم قالوا بالكرامات والمخاريق وهذا تخرص لا يقل عن أعمالهم الشعبذية وأقوالهم الشطحية و.. الخ(1)

ولم يكف الغزالي وغيره من أبناء جلدته الأخلاقية والفكرية عن المطالبة بمحاكمتهم تحت شعارات عدة منها إدعاء الإلوهية والسحر والشعوذة وصنع الكرامات والحلول أو أنهم يحرّمون ما حللّه الله ويحلّلون ما حرّمه الله، وعلاقاتهم بالشريعة والتكاليف وتصاريحهم الواضحة بالمفاهيم الخاصة ذات الطابع الحرفي غير القابل للتأويل مثل العقاب والثواب، الجنة والنار.. الخ وتم لهم ذلك في حضرة سلطات سياسية ودينية متوافقة متطابقة المصالح.. وما لاقاه الحسين بن منصور الحلاج من صلب وتقطيع الأطراف والرأس ومن ثم حرقه وكذلك ما لاقاه السهر وردي من مصير لا يقل عما لاقاه الحلاّج رغم معرفته بخطورة البوح أو حتى التلميح وضرورة الكتمان، وهو القائل في قصيدته الحائية الماتعة جداً والتي مطلعها

أبداً تحنُّ إليكمُ الأرواحُ

ووصالُكُمْ رَيْحَانُها والراحُ

وقُلوبُ أهلِ ودادكُمْ تشتاقُكُمْ

وإلى بهاءِ جمالكمْ ترتاحُ

إلى أن يقول :

أهلُ الهوى قسمانِ : قسمٌ منهمُ

كتموا وقسمٌ بالمحبّةِ باحوا

فالبائحونَ بسرِّهمْ شربوا الهوى

صرفاً فهزّهمُ الغرامُ فباحوا

والكاتمونَ لسرِّهمْ شربوا الهوى

ممزوجةً فحمتهمُ الأقداحُ

بالسرِّ إنْ باحوا تباحُ دماؤهُمْ

وكذا دماءُ العاشقينَ تباحُ

وأيضا((**أبو يزيد البسطامي**)) على تفاوت تجربته مقارنة بتجربتهما فقد نفي وأبعد عن بلده مرات ومرات، وذو النون المصري الذي أحضر إلى بغداد مقيداً و(**أبو بكر الشبلي**) الذي حقن دمه بادعائه الجنون بين الحين والحين، و(ابن سبعين) الذي انتحر لأسباب ومسببات يمكننا الحديث عنها لاحقاً و.... و.. غيرهم، وحتى الشيخ الأكبر **محيي الدين ابن عربي** الموصوف عند الأغلبية بالشيخ الأكبر وقطب الأقطاب، لم يسلم من التكفير على بعض ما ذهب إليه في(**فصوص الحكمة**) أو في (**الفتوحات المكية**) وحواراته – الافتراضية - مع النبي محمد ووصفه لذاته بأنه (خاتم الولاية المحمدية) شارحاً أوجه التشابه بينه وبين عيسى عليه السلام (خاتم الولاية العامة) راسماً لنفسه مكانة أكبر وأهم من مكانة الأنبياء موضحاً الفرق بين الولي والنبي، ابن عربي الذي استقى تجربته وتأصيلها وتأسيسها من وهج الشريعة النصّية من القرآن وسنة الرسول، تاركاً لخياله الخصب ورؤاه طيب تحليقها في فضاءات ممعنة بالبياض وبالنقاء وبالجمال، هذه المواقف وغيرها من الشطحات عند ابن عربي هل هي التي دفعته إلى الرحيل عن الأندلس كما يتساءل **الدكتور نصر حامد أبو زيد في كتابه هكذا تكلم ابن عربي؟** (لماذا كان عليه أن يرحل عن الأندلس والمغرب إلى المشرق دون عودة، فيذكر بعض التكهنات إلى أن يصل فيقول : أم كان مناخ الاحتقان الفكري الناتج عن سيطرة الفقهاء وتحالفهم مع الحكام ضد المفكرين والمتصوفة هو الحافز الأصلي للرحيل ؟) (2)

عملياً يمكننا أن نخلص بنتيجة ومن باب الإنصاف لهؤلاء الذين أقل ما يقال بهم أنهم عرفانيون نخلص إلى نتيجة بدهية متوافق عليها وهي أنهم غير ملحدين أو مشركين أو زنادقة، بل على العكس نلمس عند معظمهم آليات ومفردات التديّن، لا بل الإمعان في التديّن، ولكن ليسوا هم المشكلة بمجملها أو من تفرّد بصناعتها، وليسوا طرفها الوحيد، ربما هم ساهموا في إيقاظ شعور ومفردات التعصب عند فئة أو فرقة كلامية أو فقهية ما، إلا أنهم بالمؤكد أناس يقولون بوجود الله كخالق وواجب الوجود، ويقولون بممكنات الوجود ومعظمهم قال بالقرآن وبالسنة و..الخ إنهم لم يبحثوا عن الله ولم يقولوا بالبحث عنه بل قالوا بمعرفة الله وهمّوا بالبحث عن معرفته ولأن معرفة الله برأي **المكزون** (لا تصح إلا لذاته، وذاته لا تعرف إلا برؤيته، ورؤيته لا تكمن إلا بتجلّيه، وتجلّيه لا يدرك إلا بكماله، والتجلّي يقع بحسب قوة الناظر إليه، ومعناه رفع حجاب الظلمة عن بصر المبصر، ليشهد من ذات المتجلّي على قدر طاقته في حدّ عجزه، وكلال بصره عن مشاهدة نور اللاهوت، من غير تغير في ذات المتجلي بحركة توجب الانتقال من حال إلى حال وإنما شوهد بذلك من قبل تقلّب القلوب والأبصار) (3)

نعم نقول لأنهم هم هكذا همّوا بمعرفة الله.. ولأن معرفة الله كما بين المكزون.. ولأن فقهاء الكلام والشريعة هم الحكم عليهم فكلٌّ بصر الجميع عن مشاهدة نور اللاهوت.. وإنما شوهد بذلك من قبل تقلب القلوب والأبصار.. ويخلص المكزون إلى أن تجلّيه للخلق بصراً، أو بصيرة هو إيناس لهم، وعدل عليهم، ورحمة بهم، وإثباتٌ لوجوده، ونفيٌ للعدم عنه.

المعرفة بين السعادة.. اللذة والألم

ما من متتبع للحراك الحياتي الدنيوي الاجتماعي لدى معظم المتصوفة، إلا ويدرك أنهم ابتعدوا كلّ البعد عن السعادة واللّذة كمفهوم عام قائم على التمتّع بالطيّبات مما أحلّه الله لهم.. لا بل نرى أنّهم في شقاء وتشرّد، حزن وبكاء،

وهــذيانات شخـصية، وشـعر متـألق شـفّاف، وعذابات تعزفها ربابات قلوبهم الممعنة في العذوبة والنقاء، إلاّ أنّهم يحدّثونك عن لذّة صافية حقيقية والتذاذ ونشوة تتلبّس قاماتهم واللّذة هنا فيها ما فيها مما ذهب به وإليه **أرسطو في حواراته مع ابروترخس وكاليكليس** التي ساقها أفلاطون في كتابيه الخطيب والفيلفس حول ماهية وأنواع واختلافات اللذة وعلاقتها بالألم فيسأل : هل كلّ لذة هي مجرد انقطاع الألم.. ؟ وما مدى اقترابها بالمعنى من الحكمة.. من الخير المكتفي من ذاته وبذاته وعلاقة الأخير بالشرّ ويقول أيضاً بلذّة مزيّفة خاطئة في الأساس أو مغشوشة وبلذّة صافية حقيقية معتدلة ودقيقة حضورها يولينا حبوراً وغيابها لا يجرّ انقباضاً، كبهاء الأشكال وزهو الألوان وعذوبة الأنغام وحتى شذى العطور، ولا سيّما ملذّات المعرفة التي لا تفرض جوعاً مؤلماً ولا تدع من بعدها أي فوضى (4)

ونعود لنسأل في هذا الإطار هل تكمن السعادة في اللذة.. أم تكمن اللذة في السعادة.. ؟! وهل السعادة سعادة جسد أم قلب أم عقل أم روح أم نفس.. ؟؟! وكيف ومتى تتحقق.. ؟! هل تسعد الروح وتستلذّ بسعادة واستلذاذ الجسد.. ؟ وهل يسعد الجسد بما يتحقق للنفس من هجرة وسفر وتحليق في الملكوت الأعلى،وتحظى ما تحظاه من فيوضات نور وكشف واقتراب.. ؟؟

وهل اللذّة خير.. ؟؟! أم اللذّة لذّتان.. ؟؟ وهل السعادة في المحبة والفضيلة والأخلاق.. أم في التعبّد والنسك والزهد.. ؟؟!! أم في الفعل.. في المعرفة معرفة الله.. والحقيقة والكمال.. ؟؟!

ابن سينا لا يرى السعادة في إتباع كل لذة بل يراها في الكمال والخير.يدل على ذلك انقسام اللذات عنده إلى عالية وخسيسة.. (فاللذّة تنشأ عن الشعور بالكمال أو إدراك الكمال وكلّما كان الكمال الذي تحصل عليه النفس أتمّ وأفضل كانت اللذّة التي ندركها أبلغ وأشد)(5).

ويقول ابن سينا في كتابه النجاة: إننا في عالم المادة، يمنعنا حجاب الحس والشهوة وانغماس بدننا في الرذائل من بلوغ المثل العليا التي نطلبها ونحنّ إليها ولكنّنا إذا خلعنا ربقة الشهوة والغضب من أعناقنا وطائعنا شيئاً من تلك اللذّة السامية، فحينئذ ربّما تخيلنا منها خيالاً طفيفاً خفيفاً.(6)

إنّها سعادتهم الخاصة جداً بهم وحدهم والتي لا يمكننا أن نتلمس حقيقتها إلا بمعايشتها تماماً كما هم يعايشون حيثياتها الزمكانية.. (عند اتصال الإنسان بالعقل الفعّال يكون حينها فيه العاقل والمعقول والعقل شيئاً واحداً بعينه.. هذه الرتبة إذا بلغها الإنسان كمُلتْ سعادته.. وما ذلك إلا لأنه يصير إلهياً بعد أن كان لاهوتياً ولا يتيسر هذا إلا لنوعين من البشر : الأنبياء والفلاسفة. حيث يتصل الأنبياء بالعقل الفعّال من خلال القوة المتخيّلة، على حين يتصل به الفلاسفة من خلال العقل المنفعل) (7)

.نعم هم كلّ هذا وأكثر ولكن رغم ذلك كله لم يشفع لهم أمام فقهاء الكلام والنقل.. أمام كهان السياسة والرئاسة فكان وصار دمهم الطريق..

ليتحول هؤلاء برمتهم فيما بعد إلى شهداء الحب الإلهي وشهداء للحرية والفكر.

في إنصاف التجربة عند الصوفيين

ومن جهة حفل التاريخ بكتّابه وكتبه ومفكريه وفلاسفته ورموز العصور والأزمان من الذين رأوا أن التصوف والمتصوفة هم كما قلنا سابقاً مصابيح الدجى وينابيع الرشد والحجى.. من أمثال القشيري في رسالته القشيرية والسراج

الطوسـي والسهر وردي في عـوارف المعـارف.. وغيرهم من كتاب معاصرين مثل عبد الرحمن بدوي وأبو العلا عفيفي وأحمد أمين وعلي زيعور ونصر حامد أبو زيد وحسن حنفي وعلي حرب و..الخ من الذين أنصفوا التجربة بحق ومنهم من كان أقدر على استيعاب وتفهّم تلك الحالات (الشطح) ضمن سياقاتها التراكمية للتجربة، ضمن واقع مجتمعي معرفي ديني فلسفي خاص بهدف الإنصاف من دون تهجّم وتشنيع ولا مدح وذوبان إزاء العطاء الصوفي... ليصل الصوفي إلى شعار ردده **المتصوف الإسباني ديمولينوس** في كتابه(الدليل الروحي الذي يحرر الإنسان ويقوده في الطريق الداخلي لبلوغ التأمل الكامل وكنز السلام الداخلي الثرّ) :(ينبغي للروح أن تدرك أنه لا يوجد ثمة شيء سوى الله وهي-ويرى ديموليتوس أن على من أراد بلوغ المعرفة الصوفية ينبغي أن يبتعد عن خمسة أمور ويرفضها وهذه الأمور كما نرى لا تبتعد عما تناولناه سابقاً إلا في أمر واحد فقط وهو(الابتعاد عن الله نفسه) ويرى في هذا الأمر بأنه الأكثر كمالاً لأن الروح- في زعمه- التي تعرف أن تبتعد هكذا فحسب، هي التي تصل إلى التلاشي في الله والروح التي تصل إلى التلاشي هي وحدها التي تُوفق إلى الوجود) (8)

فعلينا أن نكون أكثر جدارة بقراءة فكر إشكالي، حيّر تاريخياً كل فقهاء الكلام وحتى العلماء العقليين سواء الفيزياء والرياضيات والطب و..غيرهم، فكر إشكالي يحمل الكثير من المعاني والدلالات والقابل لأكثر من قراءة بمختلف الحالات الزمكانية.

(نجد أن الدارس الأقدر ينظر بميزان التاريخ والقرائن، ومستوى العلوم والحضارة والقيم. ولذا نصل إلى موقف يحترم لأنه موقف يفسر أو يرى الأسباب، ثم يجمعها لفهم الظاهرة ككل حي. وحتى السلبيات في تصوف البسطامي الذي نقدمه كعينة لدراسة الفكر الصوفي، تظهر سلبيات ناتجة عن كون العقل المنظر قد جال في دنيا لا واقعية أي انكفاء الذات على الذات المأخوذة كسابقة (ومتفوقة) ومنفصلة عن الواقع. ولقد عبر البسطامي عن نظرة للوجود هي سباقة بالنسبة للمألوف في عصره وقال بنظرية في المعرفة..إن نظرة البسطامي إلى الإنسان، والدين، والله، والأخرويات تنم عن فكر عريق)(9)

كما يرى عبد الرحمن بدوي في مقدمة كتابه تاريخ التصوف الإسلامي ـ الكويت 1975 أن التصوف جانب من أخصب جوانب الحياة الروحية في الإسلام لأنه تعميق للعقيدة وانتصار للروح على الحرف. أما أبو الفيض محمود المنوفي في التصوف الإسلامي الخالص إذ يرى أن التصوف مخ الدين وخدمة الإحسان.. وان الصوفي يفي بالعهد ويصون، تقي، نقي، لا عياب ولا مغتاب، ولا حاسد ولا يغضب. كله أدب وذوق ولينة، مع الحق، ضد الباطل.. لا يؤذي، يعطي، صادق (10)

وتبين **لعلي حرب في كتابه النص والحقيقة – نقد النص** – بعد قراءة التصوف قراءة مختلفة محاولاً من خلالها قراءة ما لم يقرأ واستنطاقه مستفيداً مما توصلت إليه الدراسات حول النصوص والخطابات من الكشوف والحقائق.. تبين له أن الخطاب الصوفي له معقوليته بل عقلانيته، أي هو نتاج العقل والمنطق ويقول : (بل بدا لي أوسع من العقلانية التي اتخذت معياراً لنقده ومحاكمته وأعني بها العقلانية الكلاسيكية الأرسطوطاليسية أو العلمية القائمة على منطق الهوية الدائري المغلق الوحيد الجانب ليس هذا فحسب، بل إن اشتغالي على النص الصوفي حملني على توسيع مفهومي للنص

عموماً وتطويره على نحو جعلني أذهب إلى القول بأن النصوص تستوي من حيث عقلانيتها ولا عقلانيتها، إذ كلها تستخدم تقنيات عقلية كما تستخدم في الوقت نفسه آليات غير معقولة).(11)

الإبحار في الألق العرفاني الإيماني

وأخيراً لابدّ لنا من ذكر بعض الشطحات التي ما هي إلاّ من فيوضات روح ممعنة في الألق والشفافية والشروق والحب العرفاني، الشطحات التي نتفهمها في سياقاتها النصيّة المبنية على تجارب جد هامة في الفكر العربي، تعكس حالة إيمانية خاصة من حيث (هي إدراك الشيء دون برهان، وهناك من الفلاسفة المثاليين من حاول التوفيق بين الإيمان والمعرفة على فرض أن الإيمان جزء من المعرفة)(12).

بينما بحسب تعريف الرسول بولس فهي مادة أو قِوام ما يرتجى من الأمور والإتقان بما لا يُرى.. أو بحسب النص العربي لها (وأما الإيمان فهو الثقة بما يرجى، والإتقان بأمور لا ترى)..

ولكن الإيمان الذي هو أولاً وآخراً شيء مركب يدخلُ فيه عنصر معرفي، منطقي، أو عقلاني جنباً إلى جنب مع عنصر عاطفي، حيوي، شعوري، وبالضرورة لا عقلاني.إيمان يمثّل لنا على شكل معرفة (13)

الشطحات التي أثارت إشكاليات جمّة بين الأوساط السياسية والاجتماعية والدينية على مرّ التاريخ منهم من اعتبرها كما قلنا حالة إيمانية خاصة ومنهم من قال إنها إلهامية ربانية تلقينية من علاّم الغيوب والإلهامية هنا من حيث هي (نظرة مثالية في الطابع الديني المعرفي تذهب إلى أن الحقيقة لا تنكشف بطريقة منطقية عقلية ولا بطريقة غير متصلة وإنما فجأة بلا أي رابطة وعن طريق الإلهام وحده أي أن الفكرة التي تولد بواسطة الإلهام تلقين للإنسان من أعلى في صورة إيماء إلهي)(14).

فكانت الشطحات تلك تارة بوحاً روحانياً شفيفاً صريحاً واضحاً، وتارة جاءت مرموزاً، تلميحاً، إشارات، صوراً بعيدة، وما كان لجوء أهل العرفان والإشراق إلى الترميز إلا لغايات راكمها الشكّ والقلق وعززها وجوب وضرورة سبر أغوار متلقفها.. كل ذلك جاء لعدم إيمان الصوفي بسوية المتلقي النفسية والأخلاقية والاجتماعية والسؤال المتكرر لديه: هل لهذا المتلقي من طاقة وقدرة على استقبال هذا الكم الهائل من النور العرفاني الذي قد يفيض عليه ؟!!

... فكان المكزون كما بين **حامد حسن** في كتابه **المكزون السنجاري** يدعو دائماً إلى تدبر الأقوال الملغّزة المعمّاة، الصريحة عند أهل العقول وهي قروح على أعين الجاهلين.. وعندما سئل المكزون لماذا لا تتحدث لنا بصريح العبارة وتلجأ إلى الترميز والتلميح فأجاب:

قالوا: تحدّث بالصريـ ـح من الحديث بغير رمز

فأجبتهم: هل عاقل يرمي الكنوز بغير حرز

فهو يرى أن الرمز بمثابة الحرز للكنز عند العاقل (15)

والآن وبعد كل هذا وذاك لنحاول أن نتلمس بعض أبجديات الشطح عند أساطين المتصوفة:

أبو يزيد البسطامي (188- 261 هـ) قال:

سبحاني ما أعظم شأني – أنا اللوح المحفوظ – أنا ربي الأعلى -

تالله لوائي أعظم من لواء محمد (ص)

أبو بكر الشبلي (247- 334هـ) قال:

أنا الوقت ووقتي عزيز، ليس في الوقت غيري

– أنا معكم حيثما كنتم أنتم في رعايتي وكلايتي

الحلاج (244 – 309 هـ) قال:

أنا الله – من رآني فقد رأى الحق - أنا الحق والحق للحق حق الأين ذاته فما من فرق – ما في الجبّة إلا الله -

أنا من أهوى ومن أهوى أنا

نحن روحان حللنا بدنا

فإذا أبصرتني أبصرته

وإذا أبصرته أبصرتنا

سهل التستري (201 – 283 هـ) أستاذ الحلاج الأول قال:

- مولاي لا ينام وأنا لا أنام

– إذا ما دفنت نفسك تحت الثرى وصل قلبك فوق العرش.

– للنفس سر ما أشاعها الحق إلا على لسان فرعون فقال: أنا ربكم الأعلى.

ابن سبعين تـ (669)هـ والذي ينوس كما رآه **الدكتور محمد الراشد** في كتابه مسارات **وحدة الوجود في التصوف الإسلامي** بين وحدة الوجود والوحدة المطلقة ويميل أكثر إلى إيمانه بالوحدة المطلقة.(16)

(العقل هو أول مبدع، وهو أكثر تشبّهاً بالله تعالى. فمن أجل ذلك يدبر الأشياء التي تحته).

(السبب الأول موجود في الأشياء كلها على حالة واحدة، وليست الأشياء كلها موجودة في الأول على حالة واحدة.. الخ)

العفيف التلمساني (610- 690)هـ

سميت الورى حسناً وأنت محجّبُ

فكيف بمن يهواك إن زالت الحجب

أصبحت معشوق القلوب بأسرها

ولا ذرة في الكون إلا لها قلب

إذا سكر العشاق كنت نديمهم

وأنت لهم ساق وأنت لهم شارب

وأختم هنا بما قاله الحلاج:

والله ما طلعت شمسٌ ولا غربت

إلا وحبّك مقرون بأنفاسي

ولا خلوتُ إلى قومٍ أحدّثهم

إلاّ وأنت حديثي بين جلاّسي

ولا ذكرتك محزوناً ولا فرحاً

إلا وأنت بقلبي بين وسواسي

ولا هممت بشرب الماء من عطش

إلا رأيت خيالاً منك في الكاس

ومما يتضح في الختام وبعد دراسة تاريخ التصوف عامة والإسلامي خاصة وامتداداته الزمكانية كمصطلح ومفهوم أنه لم يكن موجوداً في زمن الرسول والخلفاء كمنهج معمول به على ما هو عليه في القرنين الثالث والرابع للهجرة وما تلاهما، بل كل ما كان سائداً آنذاك هو الإمعان في الزهد والتعبّد والتنسّك كما كان سائداً في الأمم الأخرى من مسيحية أو بوذية أو هندية أو فارسية.. وغيرها.

وحتى في إرهاصاته الأولى في القرنين الأول والثاني للهجرة لم يكن يخرج كثيراً عن التعبّد والزهّد إلا أنه بدءاً من القرن الثالث أصبح – المتصوفة - يقولون بالكشف والإشراق وبدأ التصوف يبرز ويتبلور كحركة لها ما لها من فلسفة خاصة ونظريات تركت إشكاليات، وأحدثت هزات في الفكر العربي والإسلامي إلى يومنا هذا مثل قولها بوحدة الوجود وبالحلول وبالاتحاد و.. الخ وظهر عندهم أن العلم علمان ظاهر وباطن، وأن للنص الإلهي قراءتين خاصة

وعامة أو ظاهرية وباطنية، ومن هنا بدأت تتشكل وتتكون لهم العداءات فأعلنوا عليهم الحرب وعلى طرائقهم وتجاربهم على نظرياتهم وتصريحاتهم وتلميحاتهم.. فاتهموا بالكفر والزندقة والسحر وإعلان الكرامات والخوارق، ولاقوا ما لاقوه من قهر ونفي وتشريد وأحكام إعدام بقطع الرؤوس وتقطيع الأوصال والصلب والتشنيع كما حدث للحسين بن منصور الحلاج.

وكان عصر الحلاج وأترابه من أبي يزيد البسطامي والجنيد وأبي بكر الشبلي.. كان عصر ثورة حقيقية في مجتمع خصب لنمو أفكار ورؤى أخذت طريقها وامتداداتها وحيويتها رغم اصطدامها بجدران علماء الكلام والفقه والشريعة من جهة، ومن جهة أخرى بجدران السلاطين والأمراء.

وبدأت تكثر المؤلفات لكبار العلماء والفقهاء والباحثين في نقد المتصوفة العرفانيين - تجربة ونظرية - فمنهم من اعتبرهم كما تبين لنا سابقاً أنهم مصابيح الدجى وأسياد الزمان والمكان، ومنهم من اعتبرهم المدمر الحقيقي لبنية الإسلام وفكره، ولعنة كبرى لحقت بالتاريخ الإسلامي فخرجت الفتاوى تلو الفتاوى والأحكام القطعية بتكفيرهم وإباحة دمائهم..سطرت المجلدات والفهارس والمعاجم في فكر ومصطلحات ونظريات المتصوفة فذخرت مكاتبات التراث بها.

تجارب مهمة عاشها المجتمع آنذاك فعايش من قال بأنه هام بالله وأن الله أحبه وغار عليه، ومن قال بأنه يرى الله بالزهرة وبالشجرة وبالينابيع، ومن قال بأن الله حل به، ومن قال شاهد الله ومن، ومن.. الخ تحت وقع لذة ونشوة واضطراب تأتت من تأمل طويل، وإبحار عميق بذات الله في سعي منهم لمعرفته وكمال معرفته إلا أنهم ومن خلال اشتغالهم على وصف ما شاهدوه أو ما تهيأ لهم مشاهدته، هذا الوصف الذي جاء على شكل تواترات وهذيانات وتوترات واضطرابات عكست أنهم ما شاهدوا إلا ذواتهم، لأنه وكما خلص المكزون فإن ما من قدرة لوصف الخالق إلا عجزنا عن وصفه (**وصف الخالق تجريده عن الوصف**)

الهوامش:

1 –ابن الجوزي - تلبيس إبليس نقلاً عن المصدر 14ص112

2– الدكتور نصر حامد أبو زيد - هكذا تكلم ابن عربي- الهيئة المصرية العامة للكتاب- 2002- ص62.

3– المكزون السنجاري بين الأمارة والشعر والتصوف والفلسفة الجزء الأول – حامد حسن – دار مجلة الثقافة – دمشق ص 239.

4 –) أفلاطون - الفيلفس - تحقيق اوغست دييس - تعريب الأب فؤاد جرجر بربارة - منشورات وزارة الثقافة – دمشق- 1970- ص 14.

5– الدكتور جميل صليبا – من أفلاطون إلى ابن سينا - الهيئة العامة للكتاب – الكتاب الشهري العاشر – دمشق- اختيار وتقديم د نزار عيون السود ص151.

6– نفس المصدر ص152.

7– الفارابي أبو النصر- من كتابيه : السياسة المدنية – آراء أهل المدينة الفاضلة - نقلاً عن الدكتور جميل صليبا من أفلاطون إلى ابن سينا، الهيئة العامة للكتاب ـ الكتاب الشهري العاشر، دمشق. اختيار وتقديم نزار عيون السود، ص134.

8- ميغل ده أنامونو 1864- 1936
في كتابه (الشعور المأساوي بالحياة) الصادر عن وزارة الثقافة بدمشق 2005 ترجمة علي إبراهيم أشقر سلسلة آفاق ثقافية (31)ص264.

9 – العقلية الصوفية ونفسانية التصوف – للدكتور علي زيعور- دار الطليعة - بيروت- ص132.

10 – نفس المصدرص101.

11- علي حرب – النص والحقيقة - نقد النص – الصادر عن المركز الثقافي العربي ببيروت – ص283.

12 – الموسوعة الفلسفية - لجنة من العلماء والأكاديميين السوفيتيين بإشراف م.روزنتال وب. يودين ترجمة سمير كرم إصدار دار الطليعة- بيروت ص70.

13 – ميغل ده أنامونو 1864- 1936.
في كتابه (الشعور المأساوي بالحياة) الصادر عن وزارة الثقافة بدمشق 2005 ترجمة علي إبراهيم أشقر سلسلة آفاق ثقافية ص228.

14- الموسوعة الفلسفية - لجنة من العلماء والأكاديميين السوفيتيين بإشراف م.روزنتال وب. يودين ترجمة سمير كرم إصدار دار الطليعة- بيروت ص53.

15- المكزون السنجاري بين الأمارة والشعر والتصوف والفلسفة الجزء الأول – حامد حسن – دار مجلة الثقافة – دمشق ص178.

16- د محمد الراشد - مسارات وحدة الوجود في التصوف الإسلامي – دار الأوائل- دمشق- 2004ص31.

□□

الخروج من ثقافة الترادف..

□ حسن إبراهيم أحمد *

لم تظهر الثقافة يوماً في موقع العجز عن توليد تقنيات تلائم حقولها المتعددة والمتنوعة، فهي ولّادة، وهذه التقنيات تنتجها الثقافة في إطار حراكها وبالتأثر والتأثير، كما تتوالد من حركة الحياة ونشاط الناس، بحيث ينتقل أسلوب ما من جانب من جوانب حياتهم إلى حيز أو جانب آخر، بلغة وأسلوب جديدين، ومن هذه الحيزات والجوانب، الثقافة باعتبارها حقل تداول المعاني والأفكار والخبرات والمعارف التي تسهم في تكوين الشخصية الاجتماعية تكويناً معيناً، ولها أساليبها.

قد تكون بعض التقنيات التي تستخدمها الثقافة في انبثاقاتها الجديدة، مصدر قوة واندفاع وإثراء لجانب أو جوانب من حياة الناس الثقافية، تطورها وتدفعها إلى الأمام، فتبدو قادرة على إرضاء النفوس والعقول الطامحة إلى معاني ومعارف فاعلة في الخروج من عالم التوقع والسكون إلى عالم التجدد والديناميكية، وهذا ما يعطي الثقافة زخمها وقوة حضورها، لأن عقول الناس وأهواءهم تمل التكرار، ولا تعود قادرة على طلب المزيد منه، في حين تتلقف الجديد حين لا يتعارض مع قيمها، وكان هذا سر تنوع الاتجاهات والمذاهب الأدبية والفنية من يوم بدأ التمرد على الخط الاتباعي (الكلاسيكية)، لا كرهاً لها أو استهتاراً، بل مللاً يجعل النفوس والعقول غير قادرة على التناغم مع التكرار الذي التزمت به في أساليبها.

لكن الجديد قد لا يستطيع إلغاء القديم في كل المواقع، فللقديم إطلالاته ومواقعه في الحياة والفكر والفن، وقد يبدو التداول بين الحياة وجوانب الثقافة قادراً على إبقاء الأساليب أو التقنيات القديمة ذات قدرة على التعبير عن حضورها بأشكال متعددة تذكر بقوة هذا

* كاتب من سورية.

الحضور، وما لم يكن لها مواقع قبول في المجتمع فقد لا يكون لها القدرة على الاستمرار في الوجود، ولننظر إلى بعض الفنون التقليدية مثل الشعر العمودي الذي أعلنت الثورة عليه لعدم قدرته على أن يكون إطاراً أو تقنية ملائمة لما يشهده العصر من حركة متسارعة باتجاه الخروج إلى عوالم أخرى تساير التطور المتسارع في حقول الحياة.

يمكننا في هذا المناخ الثقافي، أو في إطار هذا المعنى أو الفكرة أن نجد موقعاً لفكرة الترادف التي لا تزال من العوامل المانعة للخروج من حال الإعاقة إلى حال التجدد. والترادف أصيل وذو جذور ضاربة في أعماق الحياة واللغة. فالردف (بكسر الراء) الراكب خلف الراكب، والرديف ما تبع شيئاً، فالليل والنهار ردفان متتابعان، وردفه ردفاً: أركبه خلفه، وأردف: تتابع وتوالى، والترادف التتابع، وترادف الكلمتين أن تكونا بمعنى واحد. هكذا تقول المعاجم أو كتب اللغة، التي نستنتج منها تحديدات لمعنى الكلمة، عن كون مجيء الشيء خلف الشيء الآخر أو التبعية له، وكونه وراءه أو تالياً له، أو متماثلاً ومتشابهاً معه.

ما نلاحظه أن هذه الدلالات اللغوية لا تذهب بالأشياء إلى الحرية والانطلاق، بل تبقيها مقيدة، فاللاحق يقيده السابق، ولا يكون الجديد جديداً، بل تابعاً لما جاء قبله. وقد بقي المعنى اللغوي، هو ذاته في الثقافة والحياة يشير إلى التبعية. وأكثر الظواهر تماسكاً على مستوى الدلالة الوجودية هي تلك التي يرتبط فيها الخاص بالعام، وقد يكون ذلك تقييداً للخاص بالعام، مع ما فيه من احتمال الذهاب إلى العصبية التي لا تقبل العضو ولا ينال نصيبه إلا بقدر الارتباط الذي قد يقيد حريته ويجعلها ضحية حين يفرض على عضو العصبية تمجيدها وتمجيد زعاماتها، فتحل ثقافة الولاء بدل ثقافة التجاوز والإنجاز، وتبرز أخلاق الطاعة البطريركية (الأبوية)، وطفلية عضو العصبية وحاجته إلى الإرضاع المستمر. (كما يؤكد مصطفى حجازي في كتابه: الإنسان المهدور ص53- 59) وكل هذا يبرز دور الثقافة والإعلام والتركيز على جيل الشباب الذي يتم العمل على جعله مترادفاً على ما كان قبله.

في كل هذه المعاني والإشارات وما يتولد عنها، لا نجد أثراً لجديد أو تطور أو انبثاق وتوالد لما يعطي الحياة معاني تجعلها ذات قابلية لأن تضيف إلى تقنياتها وحضورها ومعانيها أي عناصر لم تكن فيها سابقاً. وهذه حالة هي والموت في موقع واحد من الزاوية الثقافية. إنها حالة استاتيكية، يظن الناس أنهم خرجوا منها بفعل التطور والتجدد الذي شهدته الحياة، سواء في مجال الثقافة التي تنعكس في سلوك ونشاط البشر، أو في النشاط اليومي للناس، في حراكهم الاقتصادي والسياسي والاجتماعي، وكيف ينعكس على الثقافة فيجعلها حقلاً متجدداً وقادراً على المساهمة بالخروج من الإعاقات المتولدة التي سببتها الأيام، من قصور أو تبعية وتقليد يعطي انطباعاً بجمود الحياة.

عندما ننقل الفكرة من حقل اللغة وموروثها، أو من حقل الفكر المتتابع واللاحق آخره بأوله، إلى حقل الحياة المعاشة في حراكها اليومي، سنجد أن كل ما فيها أو بعض الراسخ والقوي يعزز الفكرة والمعاني التي تشير إليها بالترادف، دون تجديد حتى في الألفاظ الدالة. فلا تزال الصيحة (الإيعاز) الذي يطلقه القائد العسكري لجنوده، أو الأمر هو ذاته ((ترادف)) بصيغة الأمر. والمعنى أو الطلب تدل المفردة عليه، يرتبط بها وترتبط به ترابطاً فيه كل معاني الثبات والتقييد الذي لا يجهله الناس في بلادنا

بسبب الظروف. والترادف يعني اللحاق بالسابق والتقيد بسلوكه ووضعيته.

ففي بلادنا لا يزال المجتمع يعيش حالة حضور معاني العسكرة، لما تعانيه هذه البلاد منذ استقلالها من تربص الأعداء بها، ما جعل الناس ينخرطون في الجيش ويجندون لملاقاة العدو، وقد يبدأ تدريبهم على ذلك وهم في مدارسهم، أي في طور اليفاعة ذكوراً وإناثاً، فيتعلمون الترادف منذ دخولهم إلى المدرسة الابتدائية، حيث ينتظمون في صفوف يعلمهم فيها المعلمون كيف يترادفون واحداً وراء واحد (وليس إلى جانبه) بمجرد أن يسمعوا النداء أو الإيعاز بالترادف، وعليهم أن ينتظموا في صفوف مستقيمة يكون أول واحد في الصف هو القدوة، أي من يقتدون به ويتحركون جميعاً للانضباط وراءه دون اعوجاج، ويكون بين الواحد ومن قبله طول ذراعه الممدودة، يضاف هذا إلى ما يلقن للطفل في نشأته الأولى من ضرورات الامتثال والطاعة والانضباط وتقليد الكبار كي يكون فرداً صالحاً، دون ان يؤخذ من المعنى سوى جانبه السلبي الذي يؤدي إلى ضمور فاعلية الشخص مستقبلاً.

قد تفعل المدارس في بلاد العالم هكذا لأجل النظام والانضباط ونفي الفوضى، لكن عندما يستمر كل هذا في فعاليات الحياة الأخرى وعلى امتداد العمر، فإنه يترك بصمته ليس على التقيد بنظام الحركة فقط، بل بأن يجعل العقل مقيداً وملزماً بما سبق من مفاهيمه، وخاصة حين يعاقب من خرج على الترتيب الذي وضع له، ويصبح ذلك مبدأ لحياة الأمة والمجتمع، مثلما كان يعاقب عضو القبيلة بالطرد منها ما يحيله إلى الصعلكة أو اللصوصية. فلا يصلح حاضر ومستقبل هذه الأمة إلا بما صلح به ماضيها، إبقاء على المبدأ الذي أدانه القرآن ((إنا وجدنا آباءنا على أمة وإنا على آثارهم مقتدون)) ما يجعل الترادف مسيرة حياة ونهجاً فكرياً.

إلى هذا قد تفضي عملية الترادف التي يتعلمها الصغار في البيت أو المدرسة أو المجتمع، ويتعلمها الفتيان عندما يبدأ تدريبهم على الشؤون العسكرية، وهكذا يتعلمون في الجندية، دون أن يكون هناك أي تشجيع للإبداع الذي قد يقضي بالخروج على القواعد والترتيبات والأوامر التقليدية الصارمة، ما يصنع من الفرد مواطناً ممتثلاً مطواعاً ينال الثناء على مطواعيته، لأنه يكون قد تعلم في صفوف المترادفين كيف يكون انتظامه مقبولاً. فمن شروط الترادف أن يكون من في الصف جميعاً خلف أول واحد فيه (القدوة ـ قائد الجماعة). ولا يكون الصف سليماً من العيوب إلا حين لا يرى القائد الذي يطلق نداء الترادف وهو يقف أمام الصفوف، سوى أول واحد في كل صف، أي على الجميع (الاختفاء) وراء الأول اختفاء تاماً، وحين يظهر أي جزء من الذي يليه يعني أن الصف غير جيد ولا منضبط، ولا يتسامح بذلك. وهكذا يتعلم الجميع كل المعاني التي أشرنا إليها في ما تفيده الكلمة في اللغة، الخلف، والوراء، والتبعية أو التتابع، والتوالي والتماثل والتشابه واللحاق بالآخرين في الاختفاء وراء القائد أو الأول، لا الابتكار والإبداع. فهل يصبح من الغريب على من بدأ تعليمه بالانصياع والانضباط الشكلي لنيل الرضى أو للنجاة من العقوبة، أن يكون هذا الأسلوب أو هذه التقنية أو الثقافة قادرة على أن تطبع حياته وفكره وثقافته وسلوكه بطابع يعادي التجدد والإبداع والابتكار، دون أن يكون ذلك دليلاً على فوضى؟

ليس في منطق الحياة أن بروز شخص يلغي أو يمنع ويعيق بروز غيره، فلذلك آليات مرتبطة بقدرات الأفراد والظروف المتاحة. بالتالي أن يظهر القادة ويختفي الباقون أو يظلون في الخلف أو الظل، شيء في غاية الخطورة على المجتمع، خاصة عندما يكون ابتعادهم أو ترادفهم قسرياً،

وقد يمتلكون من المهارات والفاعلية مثلما أو أكثر مما يمتلكه ممن تتيح لهم الحياة الظهور والبروز في الواجهة. ثم لماذا يكون على المجتمعات ان تخسر مهارات وقدرات الآخرين من أجل من هم في المقدمة، دون أن تتاح الفرص للجميع، لأن الترادف يقتضي الانضباط وعدم الشقاق، بالتالي ضياع الفرص، والأهم أن ذلك يجري تحت ضغط القوة المتسلطة؟

أتخيل أن الفرد (المواطن) الذي يمر بكل هذه الضغوط، ودائماً يتلقى أمر الترادف على من قبله، ألا يكون قادراً على الخروج من حال التواري وراء الأول والتبعية له، وأن يتعود أن يكون تالياً لا سابقاً، ومتماثلاً متشابهاً لا مجدداً ومبتكراً. بالتالي حين نجد المواطن في بلادنا هو كذلك في حياته اليومية الوظيفية، وفي حياته العائلية والاجتماعية، وفي حياته السياسية، يكون أميناً على أن يعكس التربية والثقافة التي تلقاها سابقاً في نشاطاته، بحيث يقضي حياته وراء الآخرين ممتثلاً لما يطلب منه، مغيب العقل لأنه مطلوب منه تنفيذ الأوامر والإيعازات، لا أن يشغل وقته بالتفكير في أي الأوضاع أو أي التصرفات هو الأسلم والأكثر فائدة. إذ الأكثر فائدة في حياتنا أن ننجو من العقوبات التي يسببها الخروج على الانضباط المفروض علينا وراء القادة الموعزين الآمرين، الذين يرتبون كل شيء ويفكرون عن الجميع، فيصبح هؤلاء الجميع في حالة استقالة من التفكير.

هنا لا بد من التفريق بين الترادف والتقليد، فالمقلد حين يمتلك القدرات والمهارات، لا شيء يمنعه من التفوق على من يقلدهم وتجاوزهم مبتدعاً خطه المستقل، وفي الكثير من الحالات نجد الفنانين والأدباء بدؤوا بتقليد من سبقهم، ثم شيئاً فشيئاً ابتكروا وجددوا طرقاً وأساليب ابتدعوها، فلم يمنعهم التقليد الذي بدؤوا به من الإبداع. لكن في حالة الترادف فعلى المترادف أن يبقى في الخلف لا يتجاوز (خلفيته أو دونيته) لأنه لم يتعلم سوى الاختفاء والتواري خلف الآخرين، أو تمثل دور الظل لهم. المترادف مقلد طوال عمره، ومن يتابع قراءة صحفنا مثلاً سيكتشف كم أن الترادف مزرٍ بالشخصية الظل. إذ عند قراءة ما يكتبه بعض الأشخاص الذين جرى تلميعهم يحصل الشعور عند القارئ كأنه قرأ هذا منذ سنين وكل يوم، أي لا جديد في الخطاب، مع تماثل ما يقوله المترادفون، وسيخمن من يتابعهم أن غدهم سيكون كأمسهم القريب والبعيد.

عندما ننضبط (نترادف)، لا ننال العقوبات، لكن عندما لا ننضبط فالعقوبات بانتظارنا، والمشكلة في حياتنا أن الذين يأمرون بالترادف والانضباط خلفهم، ليسوا واحداً، إنهم كثر. فأنا مطلوب مني الانضباط خلف الأب في العائلة، وخلف المعلم في المدرسة، وخلف شيخ العشيرة أو القبيلة في المجتمع الأبوي (البطريركي)، وخلف شيخ الملة أو الطائفة ومرشدها، وخلف قائد الحزب، وخلف الزعيم السياسي والمسؤول الأمني..إلخ، وكل هؤلاء لهم تراتبياتهم المتوالدة من بعضها والمكملة لبعضها، فطاعة الأب في الأسرة تؤول إلى طاعة العم والأخ الأكبر أو الجد، وطاعة زعيم القبيلة أو شيخها تعني طاعة ولي عهده ومن ينوب عنه ومجمع الشورى حوله من الكبار المحترمين، وطاعة قائد الحزب يعني طاعة كل القيادات المتسلسلة، وطاعة الزعيم السياسي قد تؤول إلى طاعة من يمثله من أعلى منصب وزاري أو أمني حتى أصغر شرطي أو موظف، أي إنها تصبح تحصيل حاصل لكل الطاعات السابقة أو الأدنى، دون أن يشعر المواطن أن في الطاعة أو التتابع أو الترادف أو التماثل والتشابه أو البقاء في الخلف، أي حيف أو انتقاص أو عيب، ما يترك النفوس صغيرة استمرأت الذل والخنوع، ولا نجد في قولة مالك

بن نبي غرابة عندما رأى عند شعوبنا قابلية للاستعمار والإذعان.

الطلب إلى المؤمنين أن يطيعوا ربهم لا خلاف عليه، وأن يطيعوا أولي الأمر منهم لا يعني أن يتحولوا إلى حالة الخنوع والبلادة القطيعية التي لا تفسح لذكائهم أو عبقرياتهم أن تظهر في نشاطهم. والدعوة إلى عدم مفارقة الجماعة والبقاء على الطاعة يجب ألا تقتل الأنا الفاعلة لصالح الانتظام، فهذا يحيل إلى سلبية كارثية، لا يمكن للنصوص أن تتضمنها. لكن ماذا يفعل المسلم إذا سارت حياته نحو التضييق؟ إن خيارات عبادته محصورة شكلاً في أربعة أو خمسة مذاهب استمرت من بين العشرات التي أطاح بفاعليتها الفعل السياسي وتأييد السلطان الذي دفع المسلمين إلى الترادف وراء المذاهب الباقية، وقد اندثر غيرها مما لم يكن أقل جدارة بل أقل حظاً.

حالة الترادف عندما تأخذ الشكل الفاعل في المجتمع، وعندما يكون لها هذا الحضور القوي في نفوس الناس، تترك بصمتها على حياتهم، تصبح جزءاً كيانياً من شخصياتهم المتقزمة، لأنها تصبح ثقافة يرفدها ويغذيها كل نشاط مجتمعي في المجتمعات الأبوية التي يظهر الخنوع والخضوع فيها أمراً مستحباً ينال الرضى، ومن مؤشراته اجتثاث كل طاقة على الخروج والاستقلال، ما يدفع مبكراً مثلاً إلى ختان المرأة لضمان خنوعها أو عدم جموحها الذي يمكن أن تبديه شخصيتها المستقلة، بعد أن يستأصل منها مع ذلك الجزء الصغير من جسدها، كل قدرتها على امتلاك عنفوان التمرد كما ترمز إلى ذلك عملية الختان التي كرستها ثقافة التقليد والترادف، ما يميل إلى ختان معنوي يستأصل شأفة النفس مع الحرمان من المتعة. ما يعني في طول الممارسة لإخضاع الشباب أن شكلاً من أشكال الختان أو الخصاء المعنوي، الفكري والثقافي والاجتماعي يمارس عليهم من أجل المحافظة على انصياعية جالبة للرضى، إذ دائماً يكون الخوف من جموح الشباب، فتصبح الهيمنة عليهم مبكراً من قبل الكبار ضماناً لسلوكية مستقبلية منضبطة.

ويتم تكريس ثقافة الترادف عن طريق الإعلام والتربية، حيث يتم استبعاد ما يراد استبعاده من الساحة الثقافية والأفكار بإهماله وبإنتاج نقيضه في الإعلام. كما يتم عن طريق التلقين التربوي ومناهج التعليم وقد تنبهت إلى ذلك الفاشية عن طريق إعداد الشباب الفاشيستي، وتربية الأجيال بين سن الثامنة والثامنة عشرة، والتركيز ليس على الأفكار فقط بل على الأزياء أيضاً، وعلى دفع الشباب للانخراط في التدريب العسكري، كما يشير إلى ذلك أديب ديمتري (نفي العقل ص 359).

إن محاولة الإبقاء على حالة الانصياع الغريزي للمرياع، أي القائد في المجتمعات القطيعية التي تندفع غريزياً لأنها تربت أو نشأت على ذلك، وراء من يقودها، وهي تصبح ضالة مشردة إذا افتقدت مرياعها، ويصور لها أنها إذا لم يكن لديها كبير فعليها أن تستورد كبيراً، فمن ليس له كبير يتبعه ويقلده يؤول إلى الضلال، وفي الضلال الهلاك ((ومن لا شيخ له فشيخه الشيطان)) حسب الرؤية الصوفية.

لقد ناقشنا فكرة المرياعية في بحث التبعية، لأنها لا تولد إلا التبعية، والترادف شكل من أشكال التبعية التي تسير عليها المجتمعات الوصائية التي قد تولد أشكالاً توهم بالحداثة، غير أنها تكون مسكونة بكل قديم ومؤدية إليه، ولا تتردد في إعادة إنتاجه والمحافظة عليه ضمن أطر الحياة وبأشكال قد تتلون مع ألوان التقدم الحاصل في العالم، وفي حقيقتها لا تفصح إلا عن إنتاج أطر تنظيمية تشي بالحداثة في حين هي غارقة في التقليد فكراً وتقنيات، والطريق

الذي تسلكه هو الطريق الأبدي الذي يسلكه القطيع بغريزته التي يهتدي بها فتضمن له السلامة، لكنها لا تضمن له الارتقاء مع الأسف. ويشير مصطفى حجازي في كتابه سابق الذكر إلى أننا نجد كل التناقض في التوجه نحو الحداثة من جهة، وإحياء أو فتح باب الإفتاء أو المطالبة بذلك من قبل من يتوهمون بناء مجتمع حديث بعناصر كلها قديمة وتقليدية. إنها حداثة مبطنة بكل ما ينخر مجتمعاتنا من عصبيات وأصوليات في حالة توصف بالبدوقراطية (الإنسان المهدور ص45). ونعبر عن ذلك عادة بالقول النظر إلى الأمام وسير الأرجل إلى الخلف.

لقد أنتجت الكثير من الأحزاب التي وصفت نفسها بالتقدمية أو اليسارية زعماء ليسوا سوى شيوخ عشائر بثوب حداثي، أو ثوب رب العائلة الذي يحافظ على الأبوية أو المرياعية (المركزية) التي أضيفت إليها الديمقراطية لتزيينها فأصبحت الديمقراطية المركزية أو المركزية الديمقراطية، في حالة من التلاعب بالمفاهيم والمشاعر والعقول من خلال استخدامات لمصطلحات حداثية في ظل وهم التحديث الملغوم بإدامة السيطرة والهيمنة بأساليب بعيدة عن عالم التتابع ومقتربة من لغة العصر ومصطلحاته دون معانيه ونشاطه وفاعليته وانفتاحه، لأن أواصر العلاقة مع القديم لم تنقطع بالقدر الذي يسمح للجديد أن يتحرر من قيوده. ويلاحظ هذا في التراتبية المعقدة للانتظام في صفوف هذه الأحزاب أو التنظيمات، حيث عندما يبتدئ المنتسب إلى حزب عليه أن يجتهد وأن يجتاز امتحانات للانتقال من مستوى حزبي إلى آخر، دون أن يكون للمرتبة التالية أي تعبير أو دور تدل عليه الألقاب التي يحوزها، ودون ان يكون لذلك أية فاعلية في حياة الحزب والوطن. ويبقى المستوى الأعلى الذي يحوزه المتحزب مثل المستويات الأدنى مرهوناً بحسن الترادف، ما لم يكن قادراً على الالتصاق بشخصية قيادية وإعلان الولاء لها، بحيث تفتح له طرق الترقي المشبوه.

الحكومات في بلادنا العربية تشكل بإرادة الحكام، لا بإرادة الشعوب، وليست الانتخابات سوى شكل حداثي لا يحيل إلى أية فاعلية، فلا يزال القائد الكبير يعين رئيس الحكومة والوزراء ونوابهم وكبار المسؤولين، وليس بالضرورة ممن حصل على غالبية الأصوات من الأحزاب، وهو الذي يملك أمر إعفائهم من مهامهم، ما يجعل أكبر همهم الترادف على القائد (المرياع)، لأن من يصل إلى هذا المستوى من المسؤولية وما يجلبه من امتيازات، يصعب عليه مغادرته، ولا سبيل لذلك سوى الولاء الجالب للرضى، دون ما يؤديه من دور أو خدمات أو نجاح في عمله، وهذه عملية ترادف واضحة المعالم تحت ظل إدعاء الحداثة.

الآليات المنتجة للشخصية المترادفة التابعة، لا تأخذ شكلاً واحداً أو أسلوباً واحداً، وليس لها مصدر واحد دون غيره. فكثيراً ما يكون الإرث الحضاري ذا تأثير كبير، خاصة عندما يكون ممتزجاً بما هو عقائدي تسهر عليه قوى أو فعاليات ثقافية فتجعله الأيام جزءاً متصلباً من العقيدة التي من خرج على أي جزء منها حاق به غضب ربه.

يظهر هذا في آليات إنتاج السلطة عبر تاريخنا الإسلامي، ومنذ أطاح معاوية بآلية إنتاج السلطة التي لم تكن بريئة من العيوب في عهد الراشدين، أصبح نظام الحكم الوراثي الذي يستجيب لأطماع العصبية العشائرية التي تتمتع بدينامية ترفدها العقيدة، ويكون لها من المرونة ما يجعلها قادرة على الاستمرار وإدخال التغيرات المطلوبة التي تفرضها ظروف الحياة ومستجداتها، وينتقل هذا الأسلوب الترادفي إلى العباسيين ثم إلى غيرهم وصولاً إلى العثمانيين الذين انهوا نظام الخلافة عام 1924 بعد أن دام

هذا الأسلوب الترادفي ما يزيد على ثلاثة عشر قرناً، لم تستطع الحياة السياسية الانعتاق منه أو استبداله، ولا يزال موضع حنين المؤمنين المخلصين، وهو يظهر أثر التتابع والترادف على بلادنا التي لا يزال فيها من يسعى إليه لأن العقل الإيماني المنتج للتبعية والترادف على السلف الصالح وقف بها عند لحظة مجللة بالقداسة لم تتم مراجعتها في العصور التالية، ولم يتم اختبار مدى صلاحية نظام الخلافة بعدما حدثت كل هذه التغيرات في العالم وفي مجتمعاتنا، لأن الترادف أو تلك الثقافة التي تربط اللاحق بالسابق، تلعب الدور السلبي، الذي يوصف من يخالف فيه بالهرطقة، ومصيره الجحيم. وقد يظن البعض أنه لم يدم كل هذا الزمن إلا لأنه صالح أو الأفضل للمجتمعات التي تأخذ به، لكن الحقيقة التي تخفي عجز نظام الخلافة العتيق هي حقيقة الاستبداد الذي يردفه التخلف الذي أنتجه، والذي يظهر أن نظام الحكم الخلافي الوراثي الاستبدادي وأشكاله التي ولدها من ملوك وسلاطين وأمراء وغيرهم، كان يحافظ على بقائه بفعل تخلف مريع في المجتمعات الخانعة المترادفة وقوة بطش السلطات التي صنعت أمام الحداثة سداً وموانع لم يكن اجتيازها سهلاً، ولا الإبقاء عليها مبرراً.

ديمومة هذا الأسلوب في الحكم تحت غطاء الشريعة وتبريرها لحاجاته، جعلها تبدو في حالة تبدل مع إرادة الحكام، بدل أن تبرهن على ثبات مبادئها تجاه أساليب وأهواء الحكام ونزواتهم. وقد لوحظ أن الفقهاء كانوا يلهثون وراء الحكام كي يبرروا لهم كل ما يخطر ببالهم من شهوات، وندر أن نجد فقيهاً يرفض تصرفات حاكم أو أرادته بحجة مخالفتها لصحيح الدين. فرجل السلطة يتخذ الأوضاع التي تناسبه والسياسات التي يراها، ورجل الدين يمط النصوص لتغطي كل الارتكابات والعورات، إلى أن وصلنا إلى عصر تبلغ فيه الفتوى حد الفجور، فقد تبيح الدماء والأعراض، وتقود شهوات القتل والاغتصاب.

ولنلاحظ أن بعض المنخرطين في مجال الثقافة الدينية ولديهم الرغبة في التجديد، ممن يعدون من المتنورين الساعين إلى تطوير العقل الفقهي والإيماني ليتناسب مع تطور العصر ويكون قادراً على إنتاج ما يضبط المستجدات تحت أحكامه، يصبحون هدفاً لهجوم المتشددين المتزمتين من زملائهم، ويمالئون عليهم. وعندما يطالب هؤلاء بفتح باب الاجتهاد الذي لم يكن مغلقاً يوماً، يتأكدون أن ذلك لا يأتي بقرار من جهة وصائية ولا باستخدام مفتاح يضعه أحدهم في جيبه، لكن الساحة الإسلامية لم يبق فيها سوى الفقهاء المترادفين وتفتقد إلى المجتهدين الكبار الذين يتغلبون على التكرار والجمود في كل صغيرة وكبيرة من الموروث الذي دخل عالم القداسة دون أن يتجرأ أحد على التساؤل عن مشروعية ذلك، وساد الترادف الذي تم تسييجه بالسياج الدوغمائي المغلق حسب مصطلح المفكر محمد أركون، فلا إضافة ولا حذف، وهذا يتناقض مع سيل الفتاوى من الكبار والصغار في كل رفيع أو وضيع.

إن فتح أبواب الاجتهاد، لم يساير منطق العصر لسيادة الترادف والتقليد دون إتاحة الفرص أو المجالات لقراءة النصوص قراءات متجددة تبقي على مكانتها الرفيعة لكنها تبرهن على أنها لا تشكل إعاقة لما يحدث في المجتمعات من تطورات تحت إيقاع الحضارة الحديثة التي تحتاج إلى المواكبة بتشريعات ملائمة، وهذه لا تأتي في ظل جبروت وهيمنة ما ثبت أنه أحد أسباب تخلف الشعوب وانحطاط القيم وتردي أوضاع الناس وتخلفهم عن باقي شعوب المعمورة، وهو الشيء الذي لا يستطيع أحد أن يدحضه، ولو كان في هذا القديم وأساليبه ما يمكن اعتماده كمنقذ

ومخرج لما وصلت الحياة في ظل حاكميته إلى ما وصلت إليه من تراجع. فكيف نعود إلى الترادف بالصيغة التي نتحدث عنها فتدار عمليات التطوير في ظلها؟ هذا هو غير الممكن.

الفتوى لم يغلق لها باب ولا نافذة، بل هي مشرعة الأبواب لكل هاو أو مجرب، عاجز أو قادر، وهي قيد طلب الطالبين من حكام ومتنفذين وحسب أهوائهم، وعلى الوتيرة ذاتها التي سادت عصور الانحطاط، حتى أصبحت شكلاً من أشكال الاستثمار المدفوع الأجر أو الباحث عمن يشتري من الحكام والأمراء والجهاديين: ولقد أكد محمد علي جمعة أننا صرنا نرى في الإسلام عددياً أكثر من نصف مليون عقيدة إسلامية، بحسب عدد المفتين ومرتدي العمامات، أو ما يسمى رجال دين، وكلهم يدعي الاقتداء بالسلف الصالح. (الفكر السياسي، عدد 43- 44).

الخروج من الترادف، يكون إلى حياة العصر وإصدار الفتاوى المستندة إلى مصالح الشعوب المتجددة بتجدد الحياة، لا بالهروب إلى الوراء الذي ليس فيه سوى التخلف الذي نبقيه حاكماً على عقولنا، حين لا نستطيع إخراجه من عجزه، وليست حياتنا العقيدية الدينية هي التي تخضع للترادف، ولا حياتنا السياسية المستندة إلى ميراث الاستبداد ونفي الديمقراطية، بل إن حياتنا الثقافية صورة لإعادة الترادف، وحتى الآن لا يزال عمود الشعر والضوابط والترسيمات تجد من يعتبر أنها عنوان الأصالة التي لا نزال نراها في تتبع النقاد لسقطات الشعراء الأسلوبية وملاحقة السرقات الشعرية وتأليف الكتب في كل ذلك، حتى ليبدو أننا لم نغادر مناخ المهلهل الذي قصد القصائد، متسائلين على سبيل الاستنكار ((هل غادر الشعراء من متردم؟)). ولا يغرنا كثرة المصطلحات الأجنبية وأسماء المذاهب ذات الترسيمات الصارمة، والمسكونة بالقديم. ولم يكن الفكر بمنجى من ذلك، فقد بقيت قواعد الأرسطية في الفكر الفلسفي موقعاً للترادف. كما لا نزال نرى صدى كل ذلك في فنوننا التشكيلية أو السمعية والبصرية، مما يحتاج إلى دراسات لاستجلائه. وأصبحت عمليات التجميل كفيلة بتصنيع أجساد البشر كي تنضبط وتترادف على النماذج المستوردة مثلها مثل الأزياء وطرائق العيش وتفصيلاتها، ما يعني أن ثقافة الترادف لم تسمح بالتجاوز.

لا يزال الريفي يرى مخرجه في الهجرة إلى المدينة مترادفاً على جاره الذي سبقه أملاً في حياة أفضل، دون أن يفضي ذلك إلا إلى مزيد من التخلف والنكبات الاجتماعية والاقتصادية. ولا يزال السعي وراء المظاهر مثل اقتناء الأثاث الفاخر، ملائماً كان أو غير ملائم لواقع أصحابه، هو من أدلة التقليد والترادف، ومثل باقي المقتنيات والتجهيزات الترفيهية في بيوت من يمتلك الأثمان، حتى لو تمت التضحية بالأرض أو الماشية، مصدر الثروات والتطور، فقد حجبت المظاهر القدرة على التحليل والرؤية السليمة، وأصابت إرادة التصويب بالشلل.

إن الخروج من حالة الترادف وجاذبيتها المستسلمة للكسل، يجب ألا تكون إلى حالة من التمرد غير المدروس أو الفوضى واللا إنضباط، فهذه لا تقل أخطارها بحال من الأحوال عن الترادف، والخروج من حالة سلبية إلى حالة سلبية على الضفة الأخرى، يدل على العجز والضياع. الخروج الصحي هو الخروج العقلاني المنخرط في مشاريع التحرر والإنتاج والوطنية والإيمان المتسامح واستقلال الشخصية الحضارية والتفكير، بمعنى آخر إيجاد حالة تتحقق فيها إنسانية الإنسان بفاعلية أكثر.

□□

من يذكر... راشد حسين؟..

□ نصر الدين البحرة *

كان راشد حسين واحداً من خمسة شعراء ملؤوا الأرض المحتلة غناءً جميلاً، وحملوا جراح شعبهم منذ عام 1948، حين رفعت الصهيونية سكينها وشقت البرتقالة الفلسطينية إلى نصفين، كما يقول الشاعر عز الدين المناصرة في المقدمة التي وضعها لديوان راشد حسين، وهو الوحيد الذي صدر خارج فلسطين المحتلة عام 1976 عن منظمة التحرير الفلسطينية، وكان بعنوان «أنا الأرض لا تحرميني المطر».

.. كان هناك توفيق زياد ومحمود درويش وسميح القاسم، وسالم جبران.. ولكن صوت راشد حسين، كان عالياً قوياً متميزاً بين أصواتهم، لأنه كان كبيراً بين الكبار، وصار يسمع خارج فلسطين، بعد النكسة.. مثلما أخذت أصوات الآخرين تتردد في أرجاء الوطن العربي... بعد أن نوه بهم جميعاً الأديب الشهيد غسان كنفاني في كتابه المشهور.. وهو أول كتاب من نوعه، ينقل الأصداء التي ترددت مع تلك الأشعار في الديار المحتلة...

الشاعر وقانون أملاك الغائبين:

عرفنا للمرة الأولى راشد حسين في قصيدته: «الله أصبح غائباً»، وقد كتبها ساخراً من قانون أملاك الغائبين الذي أصدرته السلطات الصهيونية، وسمحت لنفسها بموجبه أن تصادر كل شيء... وإذاً، فإن الله نفسه أمسى غائباً عندها، فلتصادر كل ما يتصل به:

الله أصبح غائباً يا سيدي
صادرْ إذاً حتى بساط المسجد
وبع الكنيسة فهي من أملاكه
وبع المؤذن بالمزاد الأسود
.. حتى يتامانا، أبوهم غائب
صادرْ يتامانا إذاً يا سيدي

---

* إعلامي من سورية.

.. ويوجز الشاعر المناصرة في مقدمته الضافية حياة راشد، فقد ولد في قرية تدعى "مصمص" في الجليل عام 1936، وعمل كمدرس إلى أن طردته سلطات الاحتلال.

راشد حسين في دمشق:

.. ثم عمل محرراً لجريدة «الفجر» حتى أوقفت عن الصدور عام 1962، وخلال ذلك شارك في تأسيس منظمة الأرض داخل فلسطين المحتلة، وعمل في الترجمة فنقل عدداً من الكتب من العبرية إلى العربية.. وبالعكس.. إلى أن غادر فلسطين إلى نيويورك حيث عمل في مكتب منظمة التحرير الفلسطينية.. وبعدئذ انتقل إلى دمشق فشارك في إنشاء مؤسسة الأرض للدراسات الفلسطينية، ونشرتها «الأرض» وأشرف على القسم العبري في إذاعة دمشق.. في أثناء حرب تشرين عام 1973..

وبعد أن نشر ديوانه «أنا الأرض.. لا تحرميني المطر».. أغمض عينيه، ورحل عن هذه الأرض..

.. في هذا الديوان الذي لم تتجاوز قصائده خمساً وثمانين صفحة، قال راشد حسين أشياء هامة وجميلة.. كثيرة.

«إلى سحابة».. وحلولية الحلاج:

.. في أول قصيدة «إلى سحابة» تثيرنا هذه الروح الحلولية، وهذا الاندماج اللصيق بالأرض، بما يذكرنا بالحلاج «أنا من أهوى.. ومن أهوى أنا»:

أنا الأرض
أنا الأرض لا تحرميني المطر
أنا كل ما ظل فيها إذا
ما زرعت جبيني شجر
وحولت شعري كروماً
وقمحاً
وورداً
لكي تعرفيني
فجودي مطر

.. وفيما يواصل رحلته الحلولية، إذ يشعر أنه «جبال الجليل» و«صدر حيفا» و«جبهة يافا»، يلتفت فجأة إلى النذير:

ألا تسمعين خطا طفلي القادمة
على عتبات فؤادك..

عودة إلى الطفولة..

.. على أن هذا ليس طفلاً، إنه الطفل الفلسطيني الذي كان الشاعر يتنبأ به.. وهو نفسه الذي صنع الانتفاضة الأولى والثانية، ففي قصيدة «القدس والساعة».. يعود راشد حسين إلى الطفل نفسه:

كانت الساعة طفلاً
سرق «النابالم» رجليه
ولما.. ظل يمشي..
سرقوا.. حتى طريقه
.. ثم دقت ساعة القدس:
دقت الساعة دقت
بكت الساعة حباً وعذاباً وتمنت
وإذا الطفل الذي من دون رجلين
على كفيه يمشي
وعلى عينيه يمشي...

.. إنها على كل حال، ليست كقيامة «اليعازر»، فهي قيامة الطفل الفلسطيني:

حاملاً حلماً وخبزاً وسلاماً، لمقاوم

هامساً أبسط ما صلاه طفل:

قتلوا رجليّ واغتالوا طريقي

ولهذا لم يعد لي غير أن أبقى هنا

حتى.. ولو، قبراً.. يقاوم.

وقت.. ساعة القدس:

.. ويتابع الشاعر قصيدته بالإيقاع ذاته.. فالوقت الذي تشير إليه ساعة القدس، ذلك الوقت الضائع الميت، لم يعد مطلوباً ولم يعد أحد في حاجة إليه:

دقت الساعة دقات أخيرة..

ثم ماتت..

لم تعد بالقدس للساعات حاجة..

حطمت ساعاتهم بنت صغيرة..

عمرها مئة مليون معذب...

بلى.. إنها رؤيا الطفل الفلسطيني نفسه.. وهذا هو الوجه الآخر المصاحب: البنت الفلسطينية: طفل وطفلة، ثمة حتمية لا بد أن تكون، يعرفها العدو نفسه، ولذلك، فإنهم يولون اهتماماً خاصاً للأطفال الفلسطينيين:

.. ولهذا

كلما مرت بمحتلي عيون

القدس طفلة

فتشت أعينُهم، آلاتهم

في صدرها

في رحمها

في عقلها.. عن قنبلة..

المولود في القرى سيضحي قنبلة:

.. لقد فتشوا كل مكان، كل جزء من جسد الطفلة، فلم يجدوا شيئاً.. لكنهم أصروا، لماذا؟

هذه البنت الصغيرة

ولدت في القدس

والمولود في القدس

سيضحي قنبلة

.. إنها بشرى الولادة، ولادة الثورة من قلب مجتمع العنف والاضطهاد «الإسرائيلي»..

قصيدة «دروس في الإعراب»:

.. كانت لراشد حسين مقدرة خاصة مدهشة لتطويع الشعر لأي فكرة يريد التعبير عنها، في أي قالب يمكن أن يخطر له، هذه مثلاً قصيدته «دروس في الإعراب».. إنه يروي فيها حكاية، ليست أي حكاية ويقدم الموضوع الذي تتمحور حوله أحداث الحكاية في إيقاع تصاعدي:

ثمة معلم لغة عربية، ما زال يعمل رغم بلوغه الستين، وما دام عاجزاً ذاتياً عن فعل الثورة، لكنه في الوقت نفسه مقتنع بها ومؤمن إلى أقصى الحدود، إذاً فليعلّم التلاميذ، مع الإعراب: فعل الثورة.

في الدرس الثاني ــ وكان المعلم قارب السبعين من عمره، طلب إلى التلاميذ أن يعربوا هذه الجملة:

«سيدي يحلم بالثورة لكنْ لا يقاتل».

... ومضى قائلاً:

جملة ألف مفيدة

والذي يعربها يصبح مناضل.

صمت الطلاب، لم يقولوا شيئاً، رغم أن «صمتهم كان يقاتل»، لكن أحدهم ويدعى «عدنان» وهو فلاح بلا أرض.. كان يكره الصمت.. وكان «كل ما فيه يقاتل»، وقف عدنان، وقدم الإعراب السياسي، لا.. اللغوي لتلك الجملة المفيدة:

«سيدي» ليست مبتدأ

«يحلم» ليس فعل

«الباء» مجرورة

«الثورة» لا تجرها باء..

لكن «لا يقاتل» هي الحقيقة.

.. وفي الدرس قبل الأخير، قال الشاعر إن عدنان تجاوز المسافة بين الحلم والنية إلى الفعل.. برهن أن الثورة ليست حلماً، بل هي فعل.. قبل أي اعتبار.. يومذاك، كان المعلم نفسه، قد أمسى في سبعين العمر ـ وهنا تبدو أيضاً المسافة الرمزية في القصيدة ـ فدخل الصف:

«وضعوا عدنان في السجن»:

جاء فرحان وسرياً كعطر البرتقال

كان في سبعينه طفلاً، فحيانا وقال:

«وضعوا عدنان في السجن»

اعربيها.. يا صبايا

واعربوها يا رجال..

لقد تصرف الشاعر في هذه القصيدة، حتى في الرموز اللغوية.. فما دمنا مقيدين بها، مجبرين أن ننصاع لها، فإنه جعل منها رمزاً للقيود والأغلال.

.. وهكذا فإن التلاميذ، بعد أن فرحوا وبكوا وهتفوا:

«عدنان» فاعل

السجن: مفعول به..

«... وحرقنا النحو والصرف وأغلال القواعد

وتحولنا نضال..».

يرى القدس في كل شيء:

.. في هذا الديوان الصغير كانت القدس رمزاً لفلسطين كلها، فإذا الشاعر يراها في كل شيء حوله حتى عيني الحبيبة:

لون عينيك نخيل

لون عينيك دوالي

لون عينيك كحبي القدس

غالٍ ألف غال

وجريح لون عينيك كشعري

وجميل مثل حبي

وطويل كاعتقالي..

«كيف لا تصبح أشعاري بنادق»:

.. وفي قصيدته «ضد» يقدم بياناً موجزاً عن ضرورة الثورة وشرعيتها، إنه يعلم أن الثورة تبدل أشياء كثيرة في طبيعة الحياة، وتخرج الأمور من مجاريها الطبيعية، فيحمل الطفل قنبلة، وتدرس البنت تفاصيل البندقية، ويسوق منطق الأحداث ذاك الطفل لكي يصبح بطلاً في العاشرة، ويضطر الثائرون أن يلغموا كل شيء، حتى الشجر، وحينذاك تصبح أغصان البساتين وحياض الورد: مشانق..

إن الشاعر ضد هذا كله:

ضد ما شئتم ولكن

بعد إحراق بلادي

ورفاقي

وشبابي

كيف لا تصبح أشعاري بنادق.

راشد حسين وحرب تشرين

.. ويتفتح الحلم الفلسطيني، عند راشد حسين، في «يوميات دمشق» التي كتبها في أثناء حرب تشرين 1973، وكان يومها مقيماً في دمشق. إن تلك الحرب النبيلة، جعلت العرب، في جميع أقطارهم يرون بأن الولادة قد آذنت:

تأتي إلى دمشق

.. وبعدها تولد في دمشق

تكبر مرتين.. في دقيقتين

تصطاد بالأشعار نجمتين

يكبر فيك الورد والجمال

وتحسد الحب الذي يعيشه الأطفال

وفجأة تجيء حرب

تستحي ألا تكون واحداً من الأبطال

الحرب في السماء

الحرب في الجبال

وأنت جالس تكتب شعراً..

في دمشق

وخجل الشاعر أن يحب.. في تشرين

.. في تلك الأيام القدسية أحس راشد حسين لأول مرة أن البندقية أهم من القلم، رأى الرجال يذهبون إلى القتال والخنادق في حين «خندقه الجريدة» و«بندقيته مقال» فخجل أن يحب، وخجل أن يدخل مطعماً، وها هو ذا يوجز المسألة:

«حبيبتي:

إذا رأيت والدي اسأليه

بأي حق

علمني كتابة الشعر

ولم يعلمني القتال؟!

بأي حق..

أنا فلسطين.

ومن حبي.. أنا أيضاً دمشق..»

.. في مناخ تشرين التطهيري رأى راشد حسين أن الشموع، حتى الشموع تحب في دمشق:

«وتعرف كيف تحب

وكيف تعيش

تقاتل نار الغزاة.. وتسهر...»

آخر قصيدة لراشد حسين

استطاع الشاعر أن يقف، في هذه الأثناء عند مسألتين حاسمتين ترتبتا على اندلاع هذه الحرب:

وحدة الهم العربي، ووحدة الذل العربي الذي شمل الأمة كلها بعد هزيمة حزيران:

1 ـ «ولكني في دمشق

وأعرف أني بدون سلاح

سوى قلم يا دمشق،

إذا نسي الحبر فيه فلسطين

نادى دمشق..»

2 ـ «رجال

نساء وأجمل طفل

وأجمل طفلة

جميعهم يغسلون دمائي

أنا العربي الذي أتعبته المذلة..».

.. لقد كانت هذه آخر قصيدة كتبها راشد حسين في دمشق، وودع فيها دمشق، وربما ودع الحياة أيضاً، ودع دمشق التي أحبها: أماً، أختاً، طفلاً.. طفلة.. كان حسب الشاعر ما فعلته تلك الحرب:

«نعم يا دمشق

ستزداد فيك ضياء جميع الشموع الكبيرة..

وتكبر كل الشموع الصغيرة..»

وانطفأت تلك الشعلة الفلسطينية، رائعة اللهب التي اسمها: راشد حسين، وابتعد.. ابتعد، كالصدى.. ذلك الصوت الجميل، لكنه ما يزال موجوداً بيننا، جديراً أن نتذكره.. ونذكره دائماً...

❑❑

قراءات في سفر الوطن..

محمد إبراهيم حمدان *

ملَّ البيان.. فأشعل الأقلاما ... واقرأ على الصبر الجميل سلاما

لا تسأل الأقدارَ وعدَ سفورها ... تأتيك طوعاً.. سجَّداً وقياما

اقرأ ولا تقرأ.. فكلُّ بلاغةٍ ... أضحت بشرع المارقين حراما

وقل السلام على منازل أمة ... ضلَّت خطاها النور والإلهاما

تغتالها الظلمات في رأد الضحى ... والجهل يسري في النفوس ضراما

وأكاد أؤمنُ أنَّ بعض ضلالها ... أعيا البيان.. وأتعب الأرقاما

* * *

الله في دمها الشقيّ مُغَيَّبٌ ... والبيِّنات المحكمات يتامى

باعت جنى الفتح المبين.. وضيَّعت ... مجدَ العروبة فارساً وحساما

ورمت إلى الجهل القياد.. وأدمنت ... في باب عهر الموبقات زحاما

وتأولت قيم السماء غرائزاً ... ووثيقَ عروة ربها آثاما

---

* شاعر من سورية.

وأضاءت التاريخ وضّاءَ السَّنا   واستودعت مهد الضياء قتاما

فكأنما تشرين بوح قصيدة   مرَّت على سمع الزمان سلاما

وقيامة اليرموك بعض حكاية   والفتح كان.. ولا يزال كلاما

وكأنما الأمجاد إفكٌ مفترى   والقادسية أينعت أوهاما

وكأنما حطين يوماً لم تكن   والشام باعت سيفها القسّاما

قسماً بأسرار النجوم إذا هوت   المجدُ مجدكِ.. أو نموت كراما

* * *

دَعْ عنكَ لومي.. فالحياة مواقف   تأبى العتاب.. وترفض اللوّاما

مزقتُ غاشية الخنوع.. فما أنا   من يجتدي الأنصاب والأزلاما

الله ربي.. والرسالة مذهبي   ديناً ودنيا.. أمةً وإماما

والحب فاتحة السماء على فمي   ويمجد حبي أعبر الآلاما

صلوات روحي فتقّت رتق الدجى   ويقين قلبي حطّم الأصناما

من صيّر الإيمان مُلكَ يمينهِ   وغدا على أهل الهدى قوّاما؟!

فيبيع فينا ما يشاء ويشتري   ويهيم بالإثم المبين غراما

ولنا السجايا كعبة وقيامة   تهدي الأنام وترشد الأياما

تعب السؤال من السؤال.. ولم نزل   نزداد في وجع الخصام خصاما

هل عند أبناء الضلال إجابة   أم أنّ في بعض الجواب زؤاما؟!

* * *

رحماكَ يا وطن الضياء.. إلى متى ... من خمر خيبر نشرب الأسقاما؟!
وإلامَ نرقص في جنازة يعرب ... وبنو قريظة تعزف الأنغاما؟!
وإلى متى نجترُّ حكم غواية ... والسامريُّ يروّض الحكّاما؟!
وعروش أبناء الوباء تسومنا ... ذلاً.. وتزرع دربنا ألغاما؟!
و"قطام" تفترس القلوب ضغينة ... والبعض يعشق بالضلال قطاما
فإلى متى نغتال عابقة الندى ... ومن البراءة نسرق الأحلاما؟!
من آل جهلٍ نستقي كأس الردى ... وبآل فتوى نقطع الأرحاما
ضاق الزمان بموبقات غباتنا ... فإلامَ نبقى أغبياء.. إلاما؟!
فكفى بني الأعراب جهلاً قاتلاً ... أغوى القلوب وزلزل الأقداما
من شوّه الإسلام ليس بمسلمٍ ... أبداً.. وإن صلّى الزمان وصاما

◆◆◆

يا مدّعي الإسلام.. أيّ فضيلة ... لمن استباح دماءنا.. وتعامى؟!
عن طهر أحمد.. عن رماد كتابه ... وعلى هواه يوزّع الأحكاما
تبّت يداك بما أبحت محارماً ... وخسئتَ فيها قائماً.. ومقاما
دنّست بالبهتان قدس شعائري ... وعلى المقابر تزرع الأيتاما
من حقدك الأعمى تعبثُ.. أما كفى ... زوراً وظلماً فاسقاً.. وظلاما؟!
لا الله أوحى.. لا الشرائع حلّلت ... قتل النفوس وسنّت الإجراما
دين الجريمة ليس دين محمّد ... والناس ليسوا الهَديَ والأنعاما
إن كان مثلك يا مسيلم مسلماً ... فالله قبلي يرفض الإسلاما

* * *

عُـدْ بـي إلى حـرم الـشهيد فـإنّني أهـوى الـسجود وأعـشق الإحراما

عـد بـي إلى نجـواه أسـكبْ مـن دمـي ورد الحـروف العاشـقات وسـاما

يـا سـيد الكلمـات كنـتَ.. ولم تـزل في الـساح نـاراً.. في الـسلام حمامـا

مـن فيـضك الوضّـاء يرتـاد العلـى شممـاً علـى عـرش البيـان تـسامى

ويروضـك القدسـيّ وعـدُ مواسـمٍ مـن رَوْحِ ريحـانٍ.. ويـوح خزامـى

كالـشمس بـاقٍ.. والخلـود منـازل تهـب الحيـاة وتبـدع الإقـداما

في ظلّـك الحـاني طويـت صـحائفي والآن بعـدك أرفـع الأقلامـا

سـتظل في دمنـا الـشهيد شـهادة ولكـل بـدءٍ في الوجـود ختامـا

□□

اكتبني في.. الحيطان المنسية

□ طالب هماش *

داري قبلَ غروبِ النهرِ مرخّمةٌ بحفيفِ الريحِ
وبعدَ النهرِ مرخرخةٌ بالخضرةِ
دارُكَ يا جاري .

آهِ من جريانِ النهرِ الرقراقِ
على مسمعِ جارينِ يعيشانِ على إيقاعِ الماءِ
وآه من دارينِ تناما على كتفي نهرٍ جارِ

الريحُ تمرُّ محمّلةً بالآهاتِ
على أشجاركَ في الليلِ
وتنسابُ بلحنٍ مجروحٍ
لتفرّغَ كلَّ الآهاتِ على أشجاري !

ما أوجعَ أن نتبادلَ طعمَ مرارتنا
عبرَ الريحِ المهجورةِ
عائلةُ الأشجارِ

كلَّ غروبٍ أجلسُ قربَ النهرِ
وأصغي لعذاباتِ الماءِ الباكي
وتقابلني بجلوسكَ كالطيرِ البحريِّ
الناظرِ في آفاقِ الحيرةِ
نظراتِ الحسرةِ والإشفاقْ

تجلسُ مستمعاً لأساكَ المائيِّ
الموصولِ بأحزانِ العشاقْ .

كلَّ غروبٍ كغريبينِ نعيشُ على إيقاعِ النهرِ
ونغرقُ في معمورةِ حزنٍ
كنعوشِ الأعماقْ !

صارَ الكونُ كصومعةِ العزلةِ مملوءاً بالرهبةِ
والوحدةُ تملأُ كلَّ الليلِ
وتصدي عبرَ سهولِ الليلِ سكينتُها
وتسيّلُ موسيقى الوحشةِ مرثياتٍ

* شاعر من سورية.

ومواويلَ وأحزانَ فراقْ !

لا أنتَ الحالمُ بالمهدِ تعودُ إلى أمّكَ كي تسقيكَ
حليبَ الثدي
ولا الحالمُ بالأمّاتِ أنا
لتشاركني بحنينِ القلبِ الدامع
أمّاتُ حناني !

ما نحنُ سوى مهجورينِ وحيدينِ
وما نحنُ رفاقْ !

يا جارُ لماذا تتفارقُ مع أصحابكَ
نحو جمالِ الليلِ الخالي
وأنا يرحلُ عني عند المغربِ جيراني ؟

ولماذا حين يتعتعني السكرُ
كشحرورٍ مرتعشِ الطيرانِ
يلاحقني بسلاسلهِ سجّاني؟

* * *

داركَ بعد النهرِ يكلّلها بكآبتهِ الغيمُ
وداري قبل النهرِ مطرّزةٌ بزرازيرِ الصبح
تعومُ على السهلِ كغيمةِ أحلامْ

شباكي من خشبِ المشمشِ
مفتوحٌ لشروقِ الشمسِ
وبابكَ من خشبِ اللبلابِ
ينامُ على إيقاعِ المغربِ
في أحدِ الأيامْ

شبّاكٌ تسترخي الأشجارُ على راحتهِ
حالمةً بالأعشاشِ الهادئةِ التنهيداتِ
كتهديلِ حمامْ !

أو من أشجارٍ تتنهّدُ كلَّ مساءٍ
قربَ شبابيكِ الليلِ النائمِ
حالمةً بهناءةِ بيتِ الأحلامْ !

يا جارُ تعالَ لنرفعَ قنطرةً فوق النهرِ
تطلُّ على الوهداتِ الحلوةِ وجمالِ الوادي
فهواءُ السفحِ المتفوّحُ في الريح
نوافيرَ روائحَ
يبرئُ روحكَ من كلِّ الآلامْ .

وتعالَ إلى مائدتي كي تقتطفَ العنبَ المضمومَ عناقيدَ
وتعصرها في القدحِ الأزرقِ
أو تغمسهُ في ماءِ البركةِ
فعلَ نديمٍ بمدامْ !

فالبركةُ محبرةُ الريح
تغطُّ الريشةَ في دمعتها
وتخطُّ على الحيطانِ المنسيّةِ
أسماءَ الأيامْ .

والبركةُ مرآةُ الحالمِ
تتجمّعُ كلُّ الأمطارِ المجروحةِ في عينيهِ
ويذرفها في هطلٍ نهديٍّ محزونٍ .. محزونْ !

فاكتبني في الحيطانِ المنسيّةِ
حين تكونُ وحيداً
تسمعُ تنقيطَ دموعِ العزلةِ
في أنبيقِ الليلِ بتوقيعٍ موزونْ !

غطِّ الريشةَ في محبرةِ الحالمِ
واجرحني بحروفِ الحزنِ على الحيطانِ
كتجريحِ الريحِ على جدرانِ الكونْ !

يا جارُ وكيفَ يباعدُ بين أخوّةِ دارينا النهرُ
ونحنُ يجمّعنا في موسمِ أصواتِ الماءِ
قطافُ التينِ الحافي
وتآخينا عبراتُ الزيتونْ ؟

دارانا في الصيفِ مزنرتانِ بأشجارِ السروِ
ونحن نربّي الأشجارَ
لتصبحَ أعشاشَ حفيفٍ للريحِ الأسيانةِ
حين يهبُّ هواءُ الحقلِ رخيّاً وحنونْ !

آهِ الوحدةُ طيّبةٌ
وطراوةُ ساعاتِ الخلوةِ هانئةٌ
وسكونُ الوادي أيّ سكونْ !

فلماذا لا تكتبني في الأبوابِ المهجورةِ
كي يقرأني الناسُ المرتحلونَ
كمرثيّةِ عمرٍ ضاعَ ،
ويجلسُ كائنُ ليلٍ ليفسّرَ
ما أنآكَ وما أنآني ؟

ما أبعدَ أصحابكَ عنكَ
وما أبعدَ عنّي جيراني !

داري قبلَ غروبِ النهرِ تجرّحها رجفاتُ الرمّانِ
ودارُكَ بعد النهرِ يغيّبها الغيمُ العاري

يا جاري الناظرَ نحو سماءِ النهرِ
تعانقُ عيناكَ الضائعتانِ
ضبابَ الوادي
وتعانقُ صمتَ الجبلِ العالي عيناي .

تبكي نافورةُ دمعٍ في حاكورةِ داركَ سرُّ
أساكَ
وتبكي نافورةُ ريحٍ في حاكورةِ داري
سرُّ أساي !

أنتَ شجيرةُ حزنٍ
تجمعُ تحت جوانحِ روحكَ
عشراتِ الأعشاشِ الجرحى
وأنا جذعُ صنوبرةٍ

تجمعُ بين حناياها كل التنهيداتِ
وتطلقها في مائةِ نايٍ .

الآنَ سأستغرقُ تلكَ الاستغراقةَ
تحت هدوءِ المشمشِ
وأقولُ بيأسٍ :
ما أحزنني الآنَ ، وما أكثرَ خسراني !

ما من أحدٍ أضحكني في الصيفِ
ولا في الشتويّةِ من أبكاني !

لا شيءَ سوى أن جواركَ خالٍ من جيرانكَ
يا جارُ
وأن جواري خالٍ من جيراني .

❑❑

أسئلة الحصار والعزلة..
(نصوص)

□ يحيى محي الدين *

نص 1

قال الله لي

دع عنك الطعام.. والماء

دع عنك النساء في الصوم

ولك أنهار خمر وعسل والحوريات لك

وقال لي إذا دعتك قدرتك على قطع الرؤوس (فشهر الصوم أولى)

وأذكر أن الله ذاته قال لي نور أنا مستفيض

أطعني يا عبدي تكن مثلي

أنا مثلك الآن يا الله

يطيعني في برزخ النور والحياة

من يخاف النور والحياة

أنا الآن يا الله جثة ممكنة .

---

* شاعر من سورية.

نص 2

بيتي على مرمى دمعة مني
مشرع بيتي للغرباء
وصوتي في داخلي شظية
في غفلة من الضياء والحبر
تسللت جثث معدة للتفجير
واحتلت المكان
ما حاجتي في ظل هذا المكوث الطويل
للمفردات الغريبة
ما حاجتي لمفاتيح الصمت
ما حاجة الندى لعشب ميت في شرفتي.

نص 3

منذ نعومة أظافري
تلمست صوت الشغف يتلوه والدي عند كل فجرٍ
لطالما نهضت من فراشي محفوفاً بالحبور
لأصغي لضجيج المزارعين وهم يتقاسمون غنائم الندى
وبعد أربعين حزناً ونشيد
أنهض الآن محفوفاً بخوف بليد
بعد أن اختفت طقوس الزرع
وجاء الجراد من كل جهات التفسير.

نص 4

انتزعت من براثن الغيب جثة المستحيل
هيأت كفن الممكن ، على وقع ألحان (الدوشكا)
لكن طقس اليمام
على شرفة الأصابع
شيعني لحلمي الأخير
هكذا دائماً ، عندما يتولى الأوغاد
رسم خارطة الندى
يتوغل الضجيج مرفقاً بدخان كثيف
ليرمم أحزان الورد بخصلة موت
ومعنى جديد للآية.

نص 5

أشعر أنني مطالب بالكتابة الآن أكثر من أي وقت مضى
ربما لأن حالة الطوارئ التي نمر بها أفرزت مصطلحات طارئة وتعابير عاجلة
ومواضيع يكتب عنها بشكل مغاير ، فمثلاً قطع شجرة بكامل مستقبلها ،
وقطع عنق بكل برود ، وقطع طريق بكل جاهلية
وقطع الماء والنار والليل والنهار
وتقطيع أوصال الدين والدنيا
هي عناوين هذه المرحلة ،لكنها ليست جديدة حتماً
لأنها غير مقطوعة تماماً عن فكرنا المشوه.

نص 6

سألني جرجي : لماذا لا تكتب الشعر الآن.. وهو ملاذ روحك ، وأفق العصافير النائمة على شرفات قلبك ،

ومستودع أحلامك ، لتعبر من خلاله عن المرحلة

فسألت الشعر.. أينك الآن من بلاغة النزيف

مدّ ضفائر الفقه لأجدلها قافية صمت طويل

أو دعْ نساءك المتواريات في صور البوح

أتلو عليهن شغف العشق

أيها الشعر.. لكن الصدى خذلني

ولف جسدي بزمهرير الخطاب

خطاب ما انفك ينتزع المحاريب من معادلاتها الروحية ليدخلها برج الجسد

في محاولة للالتفاف على معنى الروح ومعنى الجسد

نص 7

أستأنف حصاري مثل طير مهيض الجناح

أوقظ نفسي بإبر التوجس من كل شيء

ثم أعد جسدي لاقتحام الفراغ

أفتح باب النهار وأخرج مبللاً بطموح مفقود

من أنا لأكون الشاهد الوحيد ، في هذا المكان

والكائن الغزير على سفح الزمان

من أنا لأخرج من داري وأسواري ،من أهوائي وأسمائي

من أنا لأدون بكل ما أستطيع من الحياد

شهادتي وأعلن أن الدم غير الماء

لا تسقوا زرعكم بدمنا....

نص 8

قبل أن تصل البشرية إلى ما وصلت إليه من ازدهار مادي وتقدم عسكري ، يستخدمه الواقفون وراء دمار العالم من اجل مصالحهم

كانت أي البشرية تغازل الطبيعة أو تخافها أو تغزوها لتضمن بقاءها بأسلوب قلَّ دماره ، الآن في لحظة انقطاعنا عن العالم الخارجي ، بمفرداته الحياتية ، نعيش حالة بدائية ، فإنتاج الخبز والطعام

نوقد له أعشاباً قليلة

نوقد معها أصابعنا

وأرواحنا

وأحلام التقريب بين المذاهب

كما نوقد على هامش المعتقد سوء استخدامه

فاللوم يقع على رجال أشرفوا بأدواتهم البدائية على رسم نظرية ، مذهبية لا تتسع لنقد أهلها فما بالك بنقد الآخرين

أو شوهوا بناءها بجهالة يشوبها طموح معقد ، هل نستطيع تطوير أدواتنا المادية لإنتاج الخبز ثم تطوير أدواتنا الفكرية لإنتاج الوعي

لقد طرح الحصار أسئلة لا نستطيع بأدواتنا البدائية الإجابة عنها ، حيث فقدت نظرية المعرفة الكثير من أبعادها ، نتيجة سيطرة الفكر الأحادي على مستوى فقه الشريعة وفقه الحياة

وترسختْ ذهنية الشكل على حساب المضمون ، وذلك لعدم اقتران التقدم المادي بتقدم الفكر الإنساني الخلاق لا يمكن لطير الطيران بجناح واحد.

لهذا اقتنص الصياد الطريدة

نص 9

مضى أكثر من ستين يوماً على الحصار

الزمن هلاميٌّ أو رمادي

تحولنا فيه لأرقام تتحرك تبعاً لترنيمة واحدة رتيبة ، تأخذنا أحياناً سوناتات شكلية آتية عبر شاشات التلفزة ، وقد لا يأخذنا شيء

لكننا رغم الشيء ونقيضه نبكي أحياناً في سرنا أو علانية

خاصة عندما بدأت تذبل رياحين النفس وتتقوقع كلمات الروح داخل جسد بارد

ماذا تفعل النخب هناك أو هنا ومن ينبش عن معاناة المحاصرين. الكرة ليست في ملعب الصدق والأخلاق الرفيعة

الزهرة ليست بيد العاشق ، والعشق حالة كلامية تنام في دفاتر الشعراء

ماذا فعل جان جاك روسو ، أو امرؤ القيس أو نبي الله نوح هل نحن سلالة الطوفان

مازلنا على متن سفينة افتراضية كي لا ينقرض النوع ربما.

نص 10

يتوقف الإحساس بالزمن على الحركة

فالنائمون والسجناء والمحاصرون والحجارة

لا معنى حقيقي لوجودهم بدون هذه الحركة

إذ تؤلف حركة المادة في الفراغ حياة من نوع ما

تأخذ بعدها الإنساني عندما يضيف الإنسان لمسته الروحية عليها

وتأخذ شرطها الموضوعي عندما تكون ذات هدف بناء.

ولا يحدث هذا عادةً إلا في دائرة الحراك الاجتماعي من أجل حياة أفضل

إذ في الحصار تتوقف الحركة وبالتالي ينعدم الإحساس بالزمن

ويفقد الحراك فيه شرطه الموضوعي وبعده الإنساني

فيا أيها الحجارة
ويا أيها الموتى
رفقاً
وأنتم تحاصرون الحصار.

نص 11

وماذا بعد
لقد صعدت شرفاتنا الغربان فاحتلت أحواض الورد تساندها ريح تشرينية
وسرقت فوهات البنادق لحظات الأمل وابتسامات الصغار
وابتكر الدم لغته في صعيد صمت مطبق
وانحاز القتلة في أنحاء من العالم لفكر سديمي
يقوم على التصفيات وإلغاء الفكر الآخر
في غياب قيم التسامح والمحبة التي أطلقها الأنبياء
والذين نزلت رسائلهم من أجلها
وماذا بعد أيها الإنسان محاصراً كنت أو مهزوماً قاتلاً أو قتيلاً
ماذا تنتظر لتكون إنسانا
وما ذا تفعل من أجل إنسانيتك .. انهض من أدرانك
.. من وحدتك
.. من وحشة روحك
لا حياة لك بدون أخيك
ولا أخاً لك إلا وهو يبني معك الحياة .

نص 12

الكتابة ليست ردة فعل وخاصة الشعر منها
فإذا ما كتبت بناء على ردود الأفعال فسيكون المكتوب غير ناضج
لأنك لم تتخلص من الحالة الانفعالية التي دعتك للكتابة
والكتابة فعل يبدأ بعد أن تكون قد عدت لتوازنك النفسي
وأخذ تفكيرك زمام المبادرة
وأما لماذا الكتابة..؟ فلإيمانك بدور الكلمة في صنع الحياة
ولأنك ستعبر عن موقف معين من الحدث الذي تدونه
و سيبقى قائماً في الزمن تعبيراً عن مرحلة مهمة من تاريخ سورية
وتاريخ مدينتك ، فقد خلد التاريخ أعمالاً أدبية لأنها احتفت بالوطن كنص أبدي
حافلٍ بالحب والصدق والإنسانية
إنني أحاول تدوين ملاحظاتي وأسئلتي بكل ما أملك من شغف
هذا أقل ما يمكن فعله في هذه المرحلة التي يمر بها وطننا وشعبنا.

نص 13

فصل من العزلة ، أصاب نبض خصوبتنا
فترنح الجسد متأثراً بذبحة خريفية
واعتلى تفصيل اليباس تضاريسنا
ما الذي يحدث الآن على هامش الدم
مديح آخر للحقد
تطاول آخر للقصاص
لكن ذلك لا يعني انحسار التعبير لصالح الكراهية
ولا يعني استيلاء المرض علينا

فما زال لدينا الكثير من الحب
والكثير من تفاصيل الفرح
وعشق يرتب سلالته
قمراً ونشيدا
ما زال هناك من يؤمن بفجر يطلع من باطن الظلمة
يعيد للمعنى نضارته
لذلك لن يستولي علينا اليأس أبدا.

نص 14

هاجس الخلاص من العزلة أو محاولة الالتفاف عليها لا ينفك يراودنا نحن المحاصرون
منذ أشهر فتنتابنا ذكريات المدن الأخرى
يدفعنا الشوق والحنين وأشغالنا العالقة في مهب المسافة القريبة ، البعيدة في آن
وباعتبار أن ذاكرتي مازالت تعبق برائحة الياسمين الدمشقي ، فالشام وجهتي
لقد اختلط الزمان والمكان ، التاريخ والجغرافيا توازرهم مشاعر التطلع نحو الحرية
لعلي أقبس من الزمان غداً أجمل
ومن المكان ضفة يحط عليها اليمام الأليف والصباحات الخالية من أصوات التفجير ورائحة الموت
القادم من وراء البحار والدولار والدين والطين والتين والزيتون وطور سنين وهذا البلد الأمين
لعلي أقبس من الألم أملاً يعيد ترتيب الفصول موشحة بأزمنة أكثر عدالة وأكثر إنسانية
هناك في الشام أو ها هنا....

المكان : منطقة محاصرة من الوطن
الزمان : (موشح العزلة الطويل)
الأشخاص : بأقنعة أو سقط عنهم القناع
الأشخاص أيضاً : طيبون ، حالمون أو سقط الحلم عنهم

نص 15

ماذا أصاب الإنسان

ليطلق مشروع الكراهية بكل مودة.. ضد أخيه

في مقاربة غير أخلاقية مع فضاء الحمام والأغاني

منذ بدء الخليقة، اختلق الإنسان لعبة الصراع ضد نفسه واحتفل في رفع مستوى شهيته للقتل

كما تفعل ذئاب الغابة عندما تتمكن من فريستها

ماذا أصاب الإنسان؟

لقد اعتمد في برهة عقلية صاعدة مشروعاً وجودياً بالتوازي مع نص الذهول المكتشف نتيجة المذبحة

هكذا تساقطت أوراق اعتمادنا في دياجير الفراغ ونهض التصريع من سلالة التشريع حاضناً لخط المواربة

هل هذا هو مشروع الله في الأرض؟

يورثه أبناءه الطيبين..

يا ورثة النور من رحمكم سيخرج مولود آخر ينهمك كشمعة في الاشتعال تباركه نصوص الحب الدائم.

نص 16

شرفتي التي يصطادها الغمام أو يستعيرها رحيل خاطئ

شرفتي التي في عهدة الفعل الناقص

أبقت على حبق مأسور، واحتمالٍ منتهك للرؤية

شرفتي التي أضرمت وطناً يعربد في أصواتنا

بما أننا خلاصة النزوع لأعلى وارتجال الأبجدية المزمن

بما أننا تعبير مثمر لغدٍ أحلى

مرادف
يا شرفتي اعذري شغبي نومي وسهري
مغامرة الكتابة داخلي
و ما استيقظ في الروح فجأةً
أفق يتسع لليباس والمطر وغابات بديلة
وشرفاتٍ تضاف لنشيدٍ مؤجل.

نص 17

سوى المفاهيم والعلائق الجديدة التي برزت في هذه المرحلة برزت عدة متناقضات تشاركت في بناء مرحلة مهزوزة أصلاً

فنتيجة انقطاع التيار عدنا لمصباح النفط القديم والشموع الصغيرة

بينما يستخدم البعض (صحن الستلايت) بديلاً عن الصاج لصناعة خبز بطعم الصبر والمرارة.

و بدأ يظهر انعكاس انقطاع المياه على الناس حيث يستجرها البعض محمولة على الأيدي وشتان بينها وبين (الورود على العين) في الماضي، أو نلاحظ سيارة تكسي تدفن في داخلها قليلاً من الأغصان بدلاً من الصبايا الذاهبات لأنوثتهن، إلى جانب ذلك ترى أصحاب مولدات الكهرباء ينعمون بها على مسمع ومرأى من جوارٍ مظلمٍ.

هذا غيظ من فيض المتناقضات التي تتجاور في لوحة قاسية اخترعتها حاجة الناس أو جشعهم أو حقدهم، إن بعض شهور العزلة هذه أحالتني لرواية ماركيز مئة عام من العزلة والتي تتحدث عن بدائية العيش في بعض قرى أمريكا اللاتينية منذ عقود خلت ويبقى الإنسان بكفاحه علامة بارزة كي تستمر الحياة

و يبقى السوري كعنقاء الرماد ينهض من جديد كلما انتابه الحريق.

نص 18

تحاصرك الدهشة وأنت تقرأ المشهد المريب حصار باسم الحرية

تحاول صياغة منظومة كلامية لمواجهة العلاقات المرتبكة ، إذ يمكن أن يكون السجن والحرية وجهان لعملة واحدة

لكن سرعان ما يتفكك المركب فالمجتمع المتخلف لا ينتج حرية واعية تأخذك لمستوى النظم الراقية

يعني ذلك إعادة إنتاج الجهل بحيث يصبح المنتج الفكري لظاهرة الحرية' منتج عبثي يقصي ويحاصر يحيي ويميت.

سأحاول وأنا أوازي بين مصطلحات الماضي والحاضر ترميم تعبير ما يقارب بين الخلافة كشكل من أشكال السلطة والأشكال المطروحة لبناء أنظمة حكم جديدة ستكون انعكاساً لفساد التاريخ وفوضاه.. هي إذاً الفوضى الخلاقة تقف أمام دهشتك أو تترنح بينما ينشط الاستفهام المعلق مثل حدائق بابل في ذاكرة مريضة.

نص 19

كل شيء كان طبيعياً قبل عقود من الحزن

العتمة التي تلف الضيعة ودروبها الموحلة

المؤذن فوق سطح المسجد القديم

التنور الموجود في ركن الدار

عجين الأمهات في الصباح الباكر

بيض الدجاجة في خربة الجيران

حكايات العجائز خلف موقد الحطب في غرف واسعة ذات أقواس

كل شيء كان حميمياً وقريباً من القلب

لا حاجة للتلفاز أو الانترنيت ، لا حاجة لأخبار العالم

ما الذي يذكرنا الآن بتلك الأيام الخوالي

سوى أننا نعيشها ولكن بعيدة عن القلب نجني منها بقايا الرماد على الثياب
وبصيصاً من الضوء لا يكفي لقراءة فصل في رواية
نجني منها وقتاً مرهوناً بمصالح الدول الكبرى
لا يتسع لترتيب حقائب التلاميذ المدرسية
لا يتسع لامرأة تأتي خلسة في رسالة موبايل..

نص 20

تدثرتُ بمئة وخمسين يوماً من العزلة على هامش ظلي الذي ترجل
ما وجدت بخيبة الضفاف غديراً أجلته أزهار الشتاء
ولا محاربين بوردهم المقتول ، كمدن سورية قديمة
فقط انتبهت أنني مازلت حياً مثل حجارة تصغي لصوت حفيف بعيد
أو كعزف منفرد في سفح جبل أعزل
وذات ناي معطوب للمت وعود الصنوبر
وأرجأت كشاعر جاهلي، قصائد الحزن
التي لم تكتب بعد على جدران وطن منتصر
ولم تمح من ذاكرة سوري مضطرب
حتى إشعار آخر من الحب

نص 21

الظل والنور

نص قطعي وأحكام ظنية، قراءات متعددة وتفسير مرتبك

ارتجال للأمل واستعجال ليقظة مسربلة بالتعب

وأطراف أخرى تقف هنا وهناك وما بين حلمين في وقت ليس من دم ولا من خوف

الظل والنور

نص مفتوح على التأويل وتعبير يرممه الوطن بجلاله الأبدي

أسئلة معلقة على شفاه الصغار في بعض الأماكن السورية مسربلة بالحصار والجوع وباختراع اسمه براءة الأطفال في أزمنة السلم والحلم والعلم وأي علم ندعيه ، من قبل ندعيه ومن بعد ندعيه

وأي حلم نبنيه على خارطة ساقطة في تراتيلها الجنسية وفي غد قلق

يا لنا من قلق الأمكنة

نحن المحتفلين بنص الوهم

ونص النسيان..لعلنا ننسى خطاب القلق ونبدأ خطاب الوطن.

نص 22

عندما يصبح الوطن منفى

والمنفى سريراً لموتى استنزفوا طاقة الروح فبحثوا عن قبر يتنزهون فيه أو يرفعون مزاميرهم عالياً في بلاغة رتبها العيد وترانيم الميلاد كي ما يكون الصمت والسبت والهفت* تهمة للذين آمنوا بالدنيا فردوساً وطقساً علمه النور لآدم ..

اخرج من فردوسك

هذي الأرض للنساء والحمام

* الرقم 7 بالكردية والفارسية والهفت الشريف عنوان كتاب يتحدث عن الإسماعيلية.

يا آدم.. وهذا السفر موحش

فادعوني أزيل عن اليم الغمام

أينما بعريك حللت

سمّ الأشياء بأسمائها

إذا حاصرك الكلام

نحن أبناؤك لا وقت لخروجنا من دم هابيل أطلق سراحنا وحوارنا علنا ننجز على باب اللغة تفاحة أخرى أو ننجز وطناً لا منفى له في الزحام

فهذا الوطن صمت وسبت وهفت

وجمعة من رخام

لك في الأعالي المسرة

وعلى الأرض السلام

نص23

1- كي أستوي على عطر هارب من أصابع النساء وأنأى بروحي عن الجسد المعد للترهل أوقدت جذوة الشعر مرة أخرى بعد أن حاول إطفاءه الشيء الصاعد من اللاشيء في أزمنة الفوهات القميئة

2- كي أستوي على لحظتي خلسة عن زمن الآخرين الموشك على التشظي في خرائط الحلم الموحشة ، أعد نفسي لرحيل ملتبس ومواعيد مرتجلة وقصائد نسينا أن نعلقها على أي جدار فاحتفت باللغو الجاهلي.

3- كي أستطيع تلمس رغبة ما تتململ داخلي وأرث الوقت وهو يخيب حدس الكلام ويصعد كالفجر أبراج الحظ متلاشياً في تقويم السنة الراحلة أو مندساً في تعاليم سنة تولد من رحم الحزن والتوجس والانتظار أنهمك كراهب وحيد في صلاة يتيمة

4- كي أحصي ما مر من نزيف وخريف وحفيف ينام كأنثى تعتد بتفاحها في برية موغلة في الذكورة وأكتب عن العشق والعدالة والحرية أوقظ عصافير الحب من أسرابها وأقيم أعراس المجاز المؤجلة عند أول منعطف للحقيقة.

نص 24

صباح آخر على هذه الأرض

متلبس بعورته، بعد أن غادره هديل الحمام وشغب البنات على أسطحة المنازل

صباح مثقل بدخان أسود وحياد نسبي ، يتأبط ظله كي لا يتلاشى بين غد غامض وحاضر شاحب.

من مثلي في هذا الصباح يتلو حنينه على وسادة الضوء كي يغتسل من العتمة

ومن تطلعات المناخ الملوث بالنوايا السيئة

من مثلي يتداول الحديث مع الحبر الخائف من جفاف الكلمات

صباح آخر على هذه الأرض

لا يعتني برغبات الذكور المعلنة وجنوح المرأة نحو الحياة

ماذا خبأت لنا أيها الصباح.. ؟

في مستهل الحرب والسكوت عنها

في مطلع النشيد واستكشافه

ماذا خبأت بين البلاغة والبلاهة، بين العقل والجنون، بين المعصم والقيد، بين أصابع غير صالحة للكتابة وفوهات البنادق

صباح آخر على هذه الأرض

يفتك مثل الشعراء بالمفردات، ومثل المحاربين بالمدن، ومثل التاريخ لقرائه

صباح آخر على هذه الأرض.. الأرض التي ليست مثل الأرض.

نص 25

أتساءل في ظل صعود حالة الاستفهام المبرمة.. كيف لإنسان يتوجه عمداً لقمع الجمال وإطلاق مفهوم القبح بديلاً عنه

وكيف لمواطن يسجن نفسه داخل أحادية فكرية أو دينية أو داخل لا شيء ، ثم يتمطى داخل سجنه مبتهجاً بالوهم أو يتشظى داخل الكلام فرحاً بالضجيج

أتساءل كيف لذكرٍ يترك بصمة على جدار متهدم أو جنازة على قارعة الاغتصاب ثم ينتشي بنصر وهمي على الأنوثة..

أتساءل بعد أن لملم الخوف من الصمت أطرافه والخوف من الكلام كلامه..

كيف يتساوى من ينهمك بالحب وغرس الشجر وتطوير الجينات ، بمن يوزع الخطب والسلاح ومفاهيم انتهى مفعولها العقلي وأعجب عندما أرى الفريقين يسيران على رصيف واحد..

لكن ما يجعل أسئلتي عصافير محلقة وعجبي نوافذ مفتوحة..

أن الجدار المتهدم والجنازة هم شهداء على عصر مرتبك ومرتبط بتاريخ حافل بالشعوذة وبالجاهلية الأولى تاريخٍ ما انفك يداعب خيالنا وعيشنا المنتظر في أحضانه من جديد.

نص 26

فصل خامس اسمه الحب

يحبو كطفل على سجادة النبض ،أتأمله

وأحرسه من شراسة الآخرين

فصل دائم هو الحب

يمشي في العروق ،فتورق الأصابع كزهر اللوز على خد الطبيعة

فصل حالم ترجل من ترتيبه الكوني ليخلص إلى ما هو إنساني

مبشراً بعائلة المطر وهي تربي الحقول

وتعد أحد عشر كوكباً طلقاء آمنين

فصل خامس هو الحب ،فيض من ذاكرة يوسف ويوسف يقبل اعتذارنا نحن أبناء يعقوب وأيوب لم نخل بناموس القبيلة ،قبيلة المطر

نص 27

من شهد منكم القهر فليصفه

ومن كان جريحاً أو على قبر

فعدة من وعودٍ أخر ، وإن تعصموا الزهر وتُسلموا الطير

خيرٌ لكم

يا أيها الناس : إنا فيض مائنا وإنجيل دمنا وأسماء الذهول

فمن شهد منكم المرحلة ، وتأمل المسألة ، واعتزل البلبلة ما استطاع لذلك وجداناً

وانتبذ لهجة الروح مكاناً ، وأعلى بلاغة الصمت ، ليحيا شاهداً طالعاً من الوقت

يا أيها الناس :

إني تارك فيكم بلداً ، لا يرقى إليه دخانا

ولا تخلعه نساء ، ولا ينقطع عنه الحيض

ما إن تمسكتم به وترفعتم عن الهوى

دخلتم إنشاء الحب جنانا

.وأذن في الناس.كل ناقوس

وأشعل في الناس كل ناموس

يأتون على خفقة ، تأبط خيراً وعنترة وجبرانا

فإذا جاء ليل الله والملح◆ ونام على الطوى بيت وسفح◆ وإذا ما نهض على قلق.جرح◆ سنشهد أن المرحلة ◆ حبر خائب وأسئلة ◆ونشيد بغير غنة وأحرف صبر وقلقلة◆ ونشهد أن الزلزلة ◆ مهر الأرض كي يتم التناسل وعده ويكتشف الإنسان بُعده.

النص 28

وحيداً
كعزفٍ منفردٍ على سفح الأبد
تغط في يقظة تشبه الصحوة
أو تصحو مسربلاً بحنين إلى لا شيء أو لا أحد
أنت والليل على ضفاف نسوة هاجرن من الأنوثة
ترمّم ما تبقّى من السّرد في كتاب الجسد
وحيداً
تقيم طقوسك الجماعية ، تعد القهوة والقصائد ، والمقاعد الفارغة
ثم تحتفي بالعدد ، لمن كل هذا العدد؟
ولا أصدقاء ، لا حشود ، لا مكان ، لا زمان لا جهات ولا مدد
وحيداً تنام مثل أهل الكهف ألف حزن
أو تسير في مدن الناس كي يهجوك أو يمدحوك
أنت الآن طيف مزدحم ، أنت الآن بلد
لماذا إذاً؟ تعد ضجيجك وهدوءك بقاءك ورحيلك نقاءك وشحوبك
عتمتك وشموعك لأصدقاء جُدد
وأنت صلصال المكان وحدكْ
ومزمار الحيّ.. وحدكْ
الملتبس والمشاكس الهامس للنبت ، والطاعن في الصمت
لماذا تعد الحقائب وحدك ؟

هامش

(كتبت هذه اليوميات في منطقة ما من الوطن عانت من الحصار وما زالت وهي نصوص غير مذيلة بتاريخ إذ في هذه الحالة ليس للتاريخ معنى..)

احتفاء بصباح شاغر..

□ طلال الغوار *

في مرايا صباحك
رأيتني وحيداً
أبدأ خطواتي
في طرق لا أعرفها
هل كنت أكتشف وجهي
كلما أوغلت بعيداً
في متاهتها
كان للشجر نوافذ
تفتح كتابي للغيب
وللأقاصي إيماءة
تلحّن أحزاني
آه...
كم كنت محتفياً
بصباحي الشاغر
وهو يواكبني
بما يشبه الصلاة
فأسائل نفسي
من أي جهة تنشق إليك
خطواتي
...
تنزفه الطيور
قبل أن تنتحر احتجاجاً
على الفضاء
أيّ انتظار أعمى
يقرأ طالعه
في نعيق غراب
فأشير إلى نهاياتك
فتكسب السماء زرقتها
على وجهي
وكأني
أتكئ على تاريخ طويل
من الأحلام
فأفاجأ بالبطل جلجامش
يخرج من نجم بعيد
ويعقد صلحاً
مع سارقته الأفعى
...
...

هل لي
أن أقلب مراياك
لأرى الأطفال
يفتتحون صباحي الشاغر
وهم يضعون الورد على كتفي
فيركضون نحو الشمس
في مرايا صباحك
لم أعد أراك
لكني رأيت
وجوهاً تعبرني
كما لو أنها قبور تمشي
ورأيت حقولاً تنزف نشيدها
في جدب الكلمات
ورأيت النهر
ينصب فخاخه عند الضفاف
كي يصطاد الموجات
رأيت جثثاً معلقة في الأعالي
وقلاعاً تهوي
...
...
فأرتد إلى نفسي
وأسائلها
من أي جهة ينشق كل هذا الأسى
كي يحتفي بصباحي الشاغر
فأراني وحيداً
فيما الزمن
يتجعد في كلماتي
أيّ التواءات أرى
أكثر من هذه التي ترسمها الأنهار
وأيّ شجن
كي يستردوا ربيعنا المسروق
...
...
تراني
هل أقبض الآن على جمر المعنى
بعد أن اكتشفت إليكِ الطريق

□□

قصائد ..

❑ ناصر زين الدين *

كيف ارتضيت ؟!

قصدتك يا شامُ
في ليل روحي ،
وفي سكراتِ الأسى
والحنين الذبيح ،
فبادهني في حناياك
فجر رجيمٌ ،
ويا لهف نفسي
ماذا رأيت ؟!
ركامٌ أحاطك من كل صوبٍ ،
دمارٌ تربع فوق ثراكِ ،
يعرّش في كل حي ودربٍ
تمليت منه
بقلبي وعيني ،
وشيعت كلَّ جدارٍ وبيت.
تأملت من سقطوا كزهورِ الخريف
فعانقتهم مثل أم رؤومٍ
ونفّضتُ عنهم غبار فناءٍ
وأشباح موتٍ ،
صرخت كطفل شريدٍ :
(إلهيْ أين الملائكة الطيبون
على شامك اليومَ
يفترشون جوانحهم) ؟!
كم تمنيت أن الذي رابني
محضُ حلم بليدٍ
سيقصيه عن مقلتي
رجع صوتٍ .
وأجفلت من ريحهم
سقطوا فوق وحل الطريقِ
يطالعني بينهم
وجه تلميذةٍ
تنبدى بعينين مطفأتينِ
فتهمسُ ...
يا عابراً قرب ظلّي
بحق نبيّك قلْ لي
بأيِّ جريرةِ ذنبٍ قُتلتُ .

---

* شاعر من سورية.

إلهيَ ... يا حيُّ
يا من تلفُّ العباد برحمة خلقكَ ،
قلْ لي بحقكَ
كيف ارتضيتْ .

أناملُ سحرية

ويسألني الصحبُ
كيف تصوّرُ
تلكَ الوجوهِ التي سامرتكَ
يراعاتِ ليلٍ بهيٍ ؟!
فتظهر فوقَ وريقاتك البيضِ
مسكاً وعنبر ،
وكيف تشخّصُ ماقد عبرت به
بقلامةِ فحمٍ
فنبصرُ روضاً يغازله الطير
سعفَ نخيلٍ يبلله القَطر
نهفو لنلمَسَ بين الرسوم
نوافذَ عشقٍ
تطلُّ الجميلات من خلفها ،
فنتمتمُ من بهجة الروح
الله أكبر !
كيف تقنصُ منهم
تفاصيل أثوابهمْ ؟
أمنياتِ الشفاه الخجولةِ ؟
أدمعَهم بوحَهمْ ؟!
كيف تبدع كوناً فسيحاً
على وجهِ دفترْ .
فأجفلُ من حيرة وأجيبُ لهوفاً
لأني أحبُّ أحبُّ
ولاشيء يؤنسني ،
غير هذا الحنين الطفولي
للناسِ ،
هذي التباريحُ تمطرني
كغمامةِ صيفٍ
إذا ما رسمتُ ،
فمن بوحها ينتشي القلبُ
والروح تزهرْ .

قصيدةُ مرسومة

سودتُ هذي الصفحةَ البيضاء !
بخربشات ريشتي
بالهمس والصراخ والغناء ،
بكل ما أُتيتُ من رعونة ،
سودت هذي الصفحة البيضاء !
بهلوسات الأمس
بالحنين والبكاء .
بالرقصِ مابين ركام غرفتي

بلوثة الجنون في زوايا عزلتي
سودتُ هذي الصفحة البيضاء .
أبحثُ في فضائها ،
عن صحبة ودعتها ،
عن روضةٍ منسية سكنتها
وموطن فارقتهُ يغرق بالدماء !
أبحث في فضائها
عن لذةٍ خبرتها
وامرأةٍ ساحرة
تهشُ عن وسادتي
مرارة الخواء .
وحينما صحوت من ثمالتي ،
وجدت فوق صفحتي ،
قصيدةً مرسومةً
كهالةٍ قدسيةٍ
تشع بالضياء .

□□

حكايــة فــي الزّمن الخراب..

□ بسام حمودة *

في ليلة قمراء

بل ظلماء أحياناً

وأحياناً كما لون الرّمادْ

كانت رسائلك المشوقة

تكتب الصّمت المدجّج بالأسى

تأتي....

تباغتني...

وتلقي ظلّها وشماً ثقيل البوح

فوق مشاعري

كم ناء في الانتظار

* * *

كان المدى مغروراً بالوهم

مثل قصيدةٍ

وأنا : ..... ابن هذا اللّيل

أنصعُ من سوادٍ يحتمي بالآه

مدّثراً بأشلاء النّهارْ

بخرائبٍ نزّت بقايا همّةٍ

زرعت رواء الشّك في آنائها

ثمّ انتشت بالبوح عن وطنٍ رفات

* * *

كيف استطال الوهم مثل سحابةٍ

تمتدُّ ملءَ جوارحي

مكلومة الأصداء

لا سفرّجليُّ الوجه

لامرسى

ولا أنشودةٌ

وأنا أسير هواجسي....

دربٌ من الإسفنج يلتهم الصّدى

ما زلت أعبره إلى أرضٍ مواتْ

والعمر مثل مطيَّةٍ

لعبت بأشلاء المدى

لتصوغ وجهي مبهم القسمات

يبحث عن مآلٍ

تاه في صخب الحياةْ

* * *

يوم ارتضيتكَ وجهتي

أسميتَني وطناً

وأسميتَ المواجع منحة القدر الّتي

لا بدَّ من لقيا تزفّ أوارها

هبةً....

وأسميت الرِّضى

قربان منزلة القبولْ

أرّقتني بلظى الحنين

وكان لي قمرٌ

توضّأ بالسُّهاد وأمّني

كنتُ السّماء.

وكنت في محراب عشقي.

موئلاً

أختاط طقسي

رافضاً زيف الفصولْ

من أين صغتَ رسالةَ الإذعانِ

يا وجهاً تماهت في رؤاك الأمنيات

مع الرَّدى

والوقت ساهٍ في دثارٍ من أفولْ

لاشيْء يشبهني إذا

نادمتُ قبْرةً بلا كفنٍ

ولا صوتٍ

ولا أصداء يحملها غدٌ منفى

إلى وجعٍ يطولْ

* * *

إن شئت أودعْ سرَّك المكسوَّ جهراً

في دمي

واقرأ خفايا الوقتِ

إن شدَّ الرَّحيل إلى مهاوي البوح

عمّا يعتري عمري من الأشواك

أو من حفنةٍ

من إرث مشكاةٍ تهرّأ نبلها

في ذات صيفٍ متعَبٍ

حيث اللّظى

والقيظ

والخطو الذّبيح

وثلّةٌ من أهل حيفٍ

أوغلوا في الغيِّ

لا رجعى لهمْ

* * *

خابت ظنون الماء فانساحت

سراباً ينتشي كالوهم في ظلِّ الحميَّا

كالنَّدى

كالجُوع

كالأنفاسِ في الرّمق الأخيرْ

لاشيء يشبه وحدتي

وأنا الشّفيف كما الجوى

في نفس عاشقةٍ مضتْ

نذرت بقايا الرّوح قرباناً

لمجد بقائها

لا الموت يعرف وجهتي

والآه... ؟!!!

وجه الآه أغنيتي

أذوب بوهجها

وأسير متّكئاً على وجعي

كطيفٍ متعبٍ

طيّ الحروف النُّضر في لغةٍ

يعرّيها انطفاءْ

خذني كما شاءت رياحك

وانتعل ما شئتَ من جسدي

وهدهدْ وحشتي بالبوح

عمّا في رؤاك من القذى

فالوقت منسرحٌ أشبتنا

أم أضاء الموت رحلتنا

بأطياف الفناءْ

لا فرق إن أطفأتني

أونافحت روحي اخضلال البوح

عن ألمٍ تدثّر بالوفاء

وأورثت عمري غداً

يجتاحني بالوهم أنّا خالدون

وذكرنا زيف البقاءْ

* * *

كفكفْ تهاويم الهوى

إن شئتَ

وانشدْ عريكَ الأبديّْ

مثل حقيقةٍ وهنتْ كأوراق الخريفِ

وأينعتْ.......

في موسمٍ غافٍ بأحضان الزّوالْ

خذ من دمي ما اسطعت من فرحٍ

فلي من سالف النّدبِ

افترارٌ عن أسى

يلهو بنا مستضحكاً

عمراً أتى في موكبٍ

زفّت تباريح الهوى ذكراهُ

فارتدّت تباشير الرّحيل الصّعب

تبحث عن مآلْ

أسيانةٌ هذي الحروف

وكيف لا والعمرُ منساقٌ إلى أشلائه

يقتات من ذكرى تهرّأَ وجهها

في زحمة النّسيان

لا نعشٌ

ولا نوحٌ

ولا جدثٌ

ولا أشلاء شاهدةٍ

تزفُّ البوح عن وطنٍ

تكوّم في سؤالْ

من أين أجترح المنى ؟.....

والموت من حولي كسبّحةٍ

تمجُّ لهاثها

وتعبُّ وجه الوقت أحجيةً

كطعم الخصب

في زمنٍ محالْ

* * *

الوقت يذرفني دماً

والآه لي سقيا

ومنزلةٌ أفيء بعريها

من أين لي ظلٌّ يجاذبني هسيس البوح

عن جسدٍ بلا كفنٍ

وعن صوتٍ بلا أصدائهِ

حتّى دمي......

ينأى عن الوجع المقيم

ويرتدي صخب الشّتاء

وحرقةً طافت على شفة المدى

والصّمت ملءُ فنائه

يقتات ملحمةً من الأشلاء

أرخت عمرها وشماً

على جسد التّوجّع

أو أنيناً زائف القسمات

يلهو كالصّدى

* * *

الوقت متّشحٌ بأسماءٍ

نضَتْ عن وجهها ألق الدّلالة

وارتدت ثوب القتامْ

ثمّ انضوت في جبّةٍ

طوع الخيار المرِّ يغمرها

بوهجٍ من هروبْ

لا دربها سفَرٌ

ولا في بوحها نجوى

ولا في يمِّها عرفت شراعْ

هذا الوجيب سحابةٌ

من وحي أزمنةٍ تعرَّت للخرابْ

نزَّت ردى

أرخت ستائر عمرها

إذ ضاق بالبوح الضَّجيج

* * *

هي شاطئٌ....

بل مرتعٌ للندب من أقصى حدود الآه

حتَّى سرَّةِ الكثبان

والزَّبد الحطامْ

يا أيُّها الملتاع من جمر الصَّقيع

كخافقي

ردِّد تهاويم النَّدى المرميِّ في

كفِّ الجمارْ

علَّ المدى يمتاح من وجعي هوى

بعض الصَّبابةِ مرتعٌ للحالمين

وبعضها ...عطشٌ لدنيا من أريجْ

* * *

الكلُّ يشبهني

ولا ألتاع من سمةٍ توحِّد بيننا

فأنا أنا.... والأنت في طيِّ التَّماثل

ترتمي

تجتاح وجهي مثل لونك في الخفاءْ

الأرض تشبهني

كما والوقت يشبهني

كما الأزهار أرخت موتها

بيد الخريفْ

وأنا أفرُّ كغيمةٍ

كي لا يماثلَني أحدْ

أستلُّ من نبت الخلودِ

عروشَ مجدٍ من كلامٍ

أستوي كالرُّوح في عرش الجسدْ

والصَّمت ضجٌّ كمتخمٍ بالآه

أو صمَّت رؤاهُ

فما استفاق على المدى

وأنا البعيد كما الأبدْ

* * *

لاشيء يثقل وحشتي

فأنا الطّريق ....

أنا الحريق

أنا اختزال الخطو في زمنٍ

تبدّى مثل هتف دفاتري

كوّمت أحرفها دماً

ورسمت في آنائها وجعي

وتلك حكايةٌ لا تنتهي

بوحٌ من الوقد المجلّل بالرّؤى

ما زال يحملني إلى صخبي

يقاسمني فضاءَ أحبتي

فأنا البعيد كما المدى

أدناه وجه تأمُّلي

وأنا القريب كما الصّدى

يمتاح من هتفٍ جليْ

❑❑

السّاخر يخرس ..

□ حسن م. يوسف *

1

"..في كل مرة يدخل فيها إلى مكتبي تنتابني رغبةٌ عارمة لأن أهشم رأسه بأي شيء تطاله يدي." يقول رئيس التحرير بانفعال" ..لكنه ما أن يقف أمامي، لاوياً عنقه وهو يصغي بإخلاص، معترفاً بذنبه دون مداورة وفي عينيه تلك النظرة الخالية من العَكَر، حتى ينكمش شعوري بالغيظ، فأكتفي بتوبيخه مظهراً له سوء ما فعل، وعندما يكتشف الإحراج الذي سبّبه، لي وللعمل، يصْفرُ ضارباً جبينه براحته مبدياً أسفه بإخلاص، فيتبَدد شعوري بالغضب، وتنقلب نقمتي العارمة عليه إلى شعور مفاجئ بالتعاطف معه! وهكذا أصرّفه بلطف، وأنظر إليه وهو يخرج كما لو أنه طفل نطق لتوه بكلمته الأولى!

صحيح أنه يخلق حالة من الارتباك في كل مكان يحل فيه، فهو مزيج من المغفل والعبقري! لكنني كلما قررت أن أطرده، أتراجع عن ذلك في اللحظة الأخيرة، وفي كل مرة أزداد اقتناعاً أننا بحاجة لوجود شخص مثله بيننا."

يخيم صمت عميق بين رئيس التحرير حسين وأمين تحريره عوني الواقف أمام مكتبه، يرمق الأول الثاني بنظرة متفحصة. "قل لي، أستاذ عوني، ماذا فعل هَبُّولُ السّاخر هذه المرة؟" يتساءل رئيس التحرير مستخدما اسم الاستهزاء السري الذي أطلقه هو نفسه على سميح.

"المشكلة أنه لم يفعل شيئاً!" يجيب عوني وهو يفرك يديه بجدية وارتباك.

"تفضل، استرح." يشير رئيس التحرير إلى كرسي لصق المكتب، وقد أحس من لهجة عوني أن في الأمر ما لا يسر.

" صحيح، اليوم موعد تَسْكِيْر العدد، أين مواد قسمه؟" يتساءل رئيس التحرير مقطباً بانزعاج". يفتح عوني يديه كناية عن عدم المعرفة وقبل أن يقول شيئاً يتابع رئيس التحرير باستغراب "لم يسبق لسميح أن تأخر في تقديم مواد قسمه أبداً!"

---

* قاص من سورية.

"كأن الأرض انشقت وابتلعته!" يقول عوني وهو يفرك يديه دون أي أثر للسخرية في كلامه.

"سميح اختفى، يا أستاذ". يفاجأ رئيس التحرير بجدية عوني؛ فهو عادة لا يشير لسميح باسمه الحقيقي إلا عندما يكون الأمر في منتهى الجدية.

"ربما كان مريضاً، سألتم عنه في البيت؟"

"رفيقه الذي يسكن وإياه في غرفة واحدة لم يره منذ ثمانية أيام" يجيب عوني وهو يهز رأسه بالإيجاب.

"ربما كان في زيارة لأحد معارفه" يقول رئيس التحرير بشيء من التوجس.

"هو لا يعرف أحداً هنا، وليس من عادته أن ينام في الخارج" يرد عوني "لهذا استفسرت عنه في أقسام الشرطة، وأرسلت من يسأل عنه في كل المستشفيات".

"وما النتيجة؟" يقطب رئيس التحرير متسائلاً بقلق.

"ما من أحد يعرف عنه شيئاً! كأنه فص ملح وذاب!" يجيب عوني رافعاً يديه الطويلتين كمجدافين.

يشعل حسين سيجارة كعادته عندما يريد إخفاء قلقه. يطلق نفساً عميقاً من سيجارته. "ربما سافر لرؤية أهله في عَمَّان". يرسم على وجهه ابتسامة رجاء شاحبة.

"مستحيل!" يرد عوني وهو يفرك قبضة يده اليمنى براحة يده اليسرى. "هو يترك جواز سفره في البيت خشية أن يضيّعه، وزميله الذي يسكن معه في نفس الغرفة يقول إن جوازه موجود على طاولته".

"عجيب!" يغمغم رئيس التحرير. يتابع بعد لحظات من الصمت "هل سألت عن آخر من رآه؟".

"نعم، سألت" يهز عوني رأسه مقطباً. يردف وهو يفرك يديه "يبدو أنني أنا آخر من رآه".

"أين رأيته؟" يتساءل رئيس التحرير بفضول مائلاً بكليته نحو عوني. "رأيته في مرآب المطار لما طلعت إلى هناك لاستقبال أم العيال".

يقطب رئيس التحرير متفكراً، يردف عوني "قال لي إنه على عجلة من أمره لأنه كان على موعد في فندق المطار مع مدير الموارد البشرية في مجموعة "كشبان ميديا" القادم إلى دبي خصيصاً للقائه.

"أف!" يهجم رئيس التحرير بجسده إلى الأمام "وماذا يريد نايف الحمد من واحد مثل سميح؟"

"قال لي سميح إنهم يريدون تكليفه برئاسة تحرير الطبعة العربية من مجلة PCWorld التي ينوون إصدارها في بيروت".

"هذا كلام خطير!" يندفع رئيس التحرير إلى الأمام. "طبعة عربية من PC World ستأخذ من مجلتنا نصف السوق وربما أكثر! لماذا لم تخبرني بهذا الأمر قبل الآن؟"

"قلت لنفسي أتأكد أولاً." يتنهد عوني فيتابع رئيس التحرير بقلق واهتمام" وهل تأكدت؟"

"نعم تأكدت. شقيق زوجتي يعمل محاسباً في كثبان ميديا، كما تعلم، وقد فوجئ عندما سألته عن مشروع PC World، وأكد لي أنه لا يوجد أي شيء من هذا القبيل، طلبت منه أن يتأكد من الشيخ شخصياً، وقبل مجيئي إلى هنا اتصل بي وأبلغني أن الشيخ نفسه لم يسمع بمثل هذا المشروع"!

"الحمد لله! سوق الآي تي IT لا يحتمل مجلة جديدة منافسة"! تبدو علامات الارتياح على وجه رئيس التحرير، لكنه سرعان ما يقطب متسائلاً "لكن من يا ترى، عمل هذا المقلب بسميح؟"

"أخشى يا أستاذ، أن يكون الأمر أخطر مما يبدو"! يقول عوني وهو يفرك يديه بقلق. "أخشى أن يكون الفأس قد وقع في الرأس يا أستاذ". يغمغم عوني كما لو أنه يكلم نفسه.

" فأس في الرأس! ماذا تقول يا رجل!" يندفع رئيس التحرير إلى الأمام متسائلاً بمزيج من القلق والاهتمام. "هل ارتكب هذا المجنون حماقة جديدة؟ ".

"هل تذكر مقال "أحبك يا حياة" الذي نشره سميح في مجلة "الغاوون" قبل حوالي شهرين؟" يتساءل عوني بجدية.

"أذكره طبعاً." يتلاشى التوتر عن وجه رئيس التحرير "إنه أحد أظرف المقالات التي قرأتها في حياتي". ترتسم ابتسامة عريضة على وجهه. يردف قائلاً: "أثناء قراءتي له لم أتوقف عن مسح دموعي من كثرة الضحك".

"لكن ما علاقة هذا المقال بوقوع الفأس في الرأس؟" يعود رئيس التحرير إلى جديته، "تبين لي أن الأميرة حياة التي كتب سميح ذلك المقال عنها ليست شخصية خيالية كما توهّمنا، بل هي أميرة حقيقية من العائلة المالكة، والدها الأمير مقبل معاون وزير الداخلية لشؤون القبائل، وهو أشرس مخلوق أنجبته رمال هذه الصحراء".

"كبِّر عقلك يا رجل!" يهز رئيس التحرير رأسه باستخفاف "ليس من المعقول أن يحط الأمير مقبل عقله بعقل واحد درويش مثل سميح!"

"عندما يتعلق الأمر بابنته المدللة حياة يمكنك أن تتوقع من الأمير مقبل أي شيء" يجيب عوني برزانة.

"لا، لا! هذا مستحيل! الأمير مقبل رجل دولة عاقل ولا يمكن أن يحط عقله بعقل واحد مثل سميح!"

"معنى هذا أنك لم تسمع قصة حاجز "المعاميد". يهز رئيس التحرير رأسه بالنفي، يتابع عوني." حاجز "المعاميد" هو أحد الحواجز العديدة التي تمثل كل القوى الأمنية في البلد المتناثرة على امتداد الطريق الساحلي حيث يقع قصر الأمير مقبل، (الجنان)، الذي يسميه الناس قصر النسوان لكثرة تردد النساء إليه، والهدف من كثافة الحواجز على ذلك الطريق هو أن يراقب عناصر أفرع الأمن حركة المواطنين وأن يراقب كل فرع حركة عناصر بقية الفروع، كي لا يفكر أي منهم أن يلعب

بذيله أثناء انشغال الأمير بمهامه الخاصة!" يضغط رئيس التحرير على زر الإنترفون، فيفتح الباب ويطل الآذن. " أبو صالح، هات لنا فنجاني قهوة" يشير أبو صالح إلى عينيه وينكفئ، يلتفت حسين إلى عوني مبتسماً فيتابع الكلام. " في أحد الأيام كانت الأميرة حياة على ذلك الطريق، مع اثنتين من زميلاتها، في سيارة بي. ام. دبليو. جديدة فأوقفها العنصر المناوب على الحاجز ليتفحص أوراقها لأنه، مثل أكثر الناس لم يكن يعرفها بسبب عدم ظهورها في وسائل الإعلام، وما زاد الطين بلة هو أنه عاملها بخفة إذ ظنها هي وزميلاتها من الصبايا الرخيصات اللواتي يترددن على القصر، ولما غضبت أصر العنصر على تفحص أوراق السيارة ورخصة السوق واستدعى زميليه من البرّاكيّة كي يشاركاه السخرية من حياة، لكنها بدلاً من الانصياع لأمر العنصر، بصقت في وجهه، ونزلت من السيارة غضبى، مطالبة بمقابلة الضابط المسؤول. استيقظ الضابط المسؤول من قيلولته منزعجاً، وما أن وقع بصره على حياة وزميلتيها حتى ظن بهنّ ما ظنه العنصر، بل بلغت به الجرأة أن حاول التغزل بالأميرة، فما كان منها إلا أن صفعته على خده الأيمن! استشاط الضابط غضباً وهمّ أن يرد لها الصاع صاعين، لو لم تبلغه من هي وتبرز له أوراقها الثبوتية. صعق النقيب المسكين، حاول أن يعتذر للأميرة عما بدر منه ومن العناصر التابعين له، لكن حياة لم تصغ لتوسلاته بل اتصلت بـ"البابا" وأخبرته بما جرى.

وخلال ربع ساعة اختفى الضابط المسؤول وكل عناصره، وعندما طلع ضوء اليوم التالي لم يكن قد تبقى أي أثر للحاجز في ذلك المكان. يرشف عوني جرعة من فنجانه، يتابع. "وبعد ثلاثة أشهر، لم يعرف خلالها عن الضابط وعناصره أي شيء، عادوا إلى بيوتهم أشباه موتى. بعد أن تم تسريحهم من الخدمة، وجردوا من حقوقهم المدنية."

"هل تقصد...؟" يغمغم رئيس التحرير بصوت خافت وقد تجمد محدقاً في عوني بتوجس بالغ.

يهز عوني رأسه بالإيجاب، ويخيم بين الرجلين صمت ثقيل.

"يشهد الله أنني حاولت، عدة مرات، أن أنبهه لخطورة اللعبة التي يلعبها." يتنهد عوني مطرقاً برأسه، "لكنه كان يبتسم لي ويقول بمرح: "أنا، يا عم عوني، كاتب ساخر، والساخر إذا لم يكن شجاعاً يتحول إلى مسخرة".

يفتح عوني يديه معبراً عن شعوره بالألم واللاجدوى. "نبهته، أيضاً، إلى أنه بكتاباته عن نقائصه يحول نفسه إلى مسخرة بالفعل، أجابني: "سخرية الكاتب من نقائصه الذاتية تتيح له أن يتحرر منها وتبيح له أن يسخر من نقائص الآخرين."

حذرته مراراً أن بعض أصحاب النفوذ لا يحتملون الإشارة إلى نقائصهم وتناقض سلوكهم مع معتقداتهم. فقال لي ضاحكاً: "إذا لم نملك الشجاعة للسخرية من نقائص أصحاب النفوذ، فسيجعلهم خنوعنا يظنون أنهم آلهة!"

يخيم الصمت بين حسين وعوني من جديد "الحقيقة تخرج من أفواه الأطفال الأذكياء والمجانين". يقول عوني بصوت خافت، "..وسميح مزيج من الاثنين. وأخشى ما أخشاه أن يكون المجنون في سميح قد أورد الطفل الذكي مورد التهلكة!"

2

الحقيقة الوحيدة الأكيدة من كل ما جرى هي أنني فقدت أربعة من أعضائي خلال هذا الكابوس المديد؛ ثلاثة أشهر وأربعة أيام وعشر ساعات..تبدو لي الآن غائمة رجراجة متقطعة، كلما كدت أن أتذكر شيئاً مما جرى لي خلالها، ينقطع سياق الزمن بسواد مديد يشعُّ تدريجياً حتى يغدو عذاباً مبهراً لا حدود له.

كانوا، عندما يخرجوني من الزنزانة، يغطون عيني بعصابة سوداء سميكة. ومن قلب ذلك السواد اللاسع، كنت أرى بعين خيالي مَنْ كنت أسمعهم ينادونه بـ "الشيخ". صحيح أنني لم أر وجهه ولا وجه أي إنسان طوال مدة اختطافي، لكنني تخيلت ذلك "الشيخ" من خلال صوته رجلاً سبعينياً، بعين زجاجية ولحية شعثاء مرسلة. تخيلته، في آخر لقاء لنا، يهز سبابته المعقوفة أمام عيني منذراً: "سنقطع رأسك إذا لم تخرس وبحت يوماً بأية كلمة عمّا جرى لك هنا. وأنت تعلم أننا نستطيع جلبك من أي مكان في هذا العالم، حتى ولو عدت جنيناً إلى رحم أمك".

...

أعلم أن وقوع هذا النص في أيد غريبة يعني موتي الأكيد، لكنني إن لم أحاول استعادة ما جرى لي، فلسوف أفقد صوابي وسيبتلع السواد عقلي مرة واحدة وإلى الأبد.

ثلاثة أشهر وأربعة أيام وعشر ساعات، لم أبصر خلالها أي شيء سوى جدران زنزانتي وذلك الوهج الواهن الذي يتسلل عبر العصابة السوداء التي كانوا يشدونها على عيني. ثلاثة أشهر وأربعة أيام وعشر ساعات تتساقط في فراغ عقلي كبلورات ثلج سوداء سرعان ما تذوب في السواد المطلق الذي أغرقوني فيه، أحاول أن أتذكر ما جرى لي، فاشعر بالدوار والغثيان وتختلط الوقائع في رأسي كما لو أنني لا أدرك منها سوى تخومها. أعلم أن كتابة هذا النص مجازفة قد تتسبب في قتلي، لكن الكتابة هي الطريقة الوحيد لترتيب ذكرياتي، علّ ذلك يخفف من حدة غثياني ويقلل من رغبتي في قتل نفسي.

آخر ما أتذكره بوضوح شديد من عالمي القديم هو أنني التقيت بالأستاذ عوني في موقف سيارات المطار، كنت متجهاً إلى فندق المطار للقاء مدير الموارد البشرية في مجموعة "كشبان ميديا" القادم إلى دبي خصيصاً للقائي. كنت سعيداً لأن مؤسسة ميديا كبيرة قد اعترفت بمواهبي أخيراً، وأرسلت مدير الموارد البشرية فيها لدعوتي للعمل معها.

سألت مدير قاعة الشخصيات الهامة عن الأستاذ جاسم مدير الموارد البشرية في مجموعة "كشبان ميديا"، فأبلغني أنه لم يصل بعد، وعندما أبلغته أنني على موعد معه دعاني للجلوس ريثما يصل طويل العمر. خيّرني بين البارد والساخن فاخترت كأساً من عصير البرتقال الطازج.

شربت حوالي ثلث الكأس دفعة واحدة وبينما كنت أعيده إلى مكانه، دخل عبر الباب الدوار شخص أسمر ضخم الجثة، سمعته يهمس باسمي لمدير القاعة، فأومأ له نحوي. اقترب الرجل مني. انحنى مردداً اسمي بلهجة السؤال، وعندما أومأت بالإيجاب أبلغني أن طويل العمر يشعر بشيء من الإرهاق ويود أن يستقبلني في جناحه إن لم يكن لدي مانع.

نهضت وبي شيء من الأسف على بقية العصير.

أدخلني الأسمر الضخم إلى صالون جناح فخم في الفندق، وأبلغني، بعد أن دعاني للجلوس، بأن طويل العمر سيكون معي بعد دقائق وخيّرني بين البارد والساخن فاخترت كأساً من عصير البرتقال الطازج، لتبديد شعوري بالأسف على ما بقي في الكأس السابق.

مرّرت راحتي على مسندي أريكة الجلد الأسود الناعم، ابتسمت للنعومة البالغة، خطر لي أن الأغنياء يصنعون أرائكهم الناعمة من جلود النساء!

كنت عطشاً فشربت كأس العصير دفعة واحدة خشية أن يدخل طويل العمر ويمنعني الحرج من شرب العصير. كان العصير لذيذاً وكان ذلك آخر ما أذكره قبل أن أهوي في الجحيم.

...

أفقت على دوي هائل يحيط بي من كل جنب، ظننت أنني في كابوس، لكن الألم الشديد المنبعث من ذراعي الملوي إلى الخلف تحت جسدي، أيقظ حواسي، فأدركت أنني مقيد من يدي الملويتين خلف ظهري ومن قصبتي رجلي أيضاً.

الغثيان هو أول ما شعرت به. "أ يعقل أن أكون قد مت فجأة، وأنني في طريقي إلى الجحيم عقاباً على ذنوبي؟" كان فمي محشواً بخرقة ومغلقاً بلاصق عريض. حاولت أن أحرر نفسي عبثاً. خمّنت من خلال طبيعة الدوي والاهتزاز المحيطين بي أنني داخل صندوق على متن طائرة، ثم تأكدت من ذلك.

بعد مدة متطاولة، أحسست بالطائرة تئن منزلة عجلاتها، تخيلتها بوضوح وهي تهبط على أرض المطار، ثم تدرج لتقف في المكان المخصص لها. أخيراً سمعت صوتاً بدا لي أنه صوت انفتاح باب حجرة الأمتعة. تناهى إلى سمعي وقع أقدام تقترب مني. حاولت أن أصرخ لكن صرختي تحولت إلى غمغمة غامضة خافتة بسبب كتلة القماش والشريط اللاصق اللذين يسدان فمي. اقتربت الخطوات لتصبح بجواري تماماً حاولت أن أصرخ مجدداً لكنني سمعت فوق رأسي هسيساً يشبه صوت انفلات غاز مضغوط من أسطوانة، فتشوشت حواسي، وغرقت مجدداً في بياض لاسع لا أذكر منه شيئاً.

...

أفقت لأجد نفسي مرمياً على أرض حجرة ضيقة لا نوافذ لها ينيرها مصباح باهت داخل قفص معدني مزروع في سقفها. في زاويتها اليمنى سطل توتياء ممتلئ بالماء وفي الزاوية الثانية سطل توتياء آخر للفضلات تفوح منه رائحة تخمّر براز وبول. تساءلت عما إذا كنت في كابوس، لكن ضغط القيود على رسغي وقصبتي ساقي والآلام، التي تنجم عن أية حركة أقوم بها، كانت حقيقية بما لا يترك لي أي مجال للشك بأني سجين.

كانت حواسي مرهفة بشكل أليم. شممت رائحة تبغ تتسلل عبر شقوق الباب. تخيلت عدة رجال بدناء، ثلاثة، بل اثنان، يمشيان في الممر وحبات الرمل تصرّ تحت أحذيتهما الثقيلة. لسبب لا أعرفه، كنت موقناً أنهما في طريقهما إليّ.

دوت خبطة على باب زنزانتي المعدني، جاءني صوت بدوي خشن مشروخ: "قُمْ! ووجهك للحيط". نفذت الأمر بصعوبة. دار مفتاح في قفل الزنزانة دورتين.

فتح الباب، سمعت وقع أقدام تقترب خلفي، وفجأة وضعت على عيني عصابة سوداء. سمعت حركة تدل على أن أحدهم يقوم بتحريك سطلي الماء والفضلات من مكانيهما. أردت أن أسأل من هم في الزنزانة عن سبب سجني لكن ضربة كرباج ثخين من الجلد هوت بين كتفي حَوَّلت الكلمة في فمي إلى صرخة، ثم تلتها ثانية فثالثة ومع الرابعة فقدت وعيي وانزلقت متكوّماً أسفل الحائط.

لست أدري كم بقيت غائباً عن الوعي لكنني استعدت وعيي لأكتشف أن العصابة قد رفعت عن عيني. أطرقت أرضاً وقلبي يكاد أن يتوقف. بدأ عقلي يسألني بشكل متكرر: من هم هؤلاء الناس؟ وماذا يريدون مني؟ لم أكن أعرف عن هؤلاء البشر أي شيء، ولم أكن أدرك من واقعي المخيف سوى أنني سجينهم.

...

لست أدري كم مضى عليّ من الوقت وأنا متكوم أسفل جدار تلك الزنزانة الاسمنتية الخانقة وأنا أتفصد عرقاً. ربما تغلب إنهاكي على خوفي فسهوت. أيقظتني رائحة خبز، دفعت نفسي برجلي لأستدير بحيث أواجه الباب وعندما تمكنت من ذلك وجدت نفسي أمام قصعة من الألمنيوم فيها فاصولياء مطبوخة وإلى جانبها سَمُّونة من الخبز الأسمر.

كنت أتضور جوعاً، لكن القيد في يدي ورجلي لم يترك لي خياراً سوى أن أنحني فوق الصحن وآكل بلساني وفمي.

كلب!

قفزت الكلمة في رأسي كفأر مشتعل! شعرت بسيخ من النار يخترق صدري فأشحت بوجهي عن الطعام، لكن كرامتي لم تصمد أمام الجوع طويلاً. رحت أتقلب حتى تمكنت، بمساعدة الحائط، من الركوع على ركبتي. أطبقت فكي على طرف السمُّونة، كادت تقع فأمسكتها بشفتي مسنداً طرفها الآخر إلى الحائط. أخذت قضمة منها ثم انحنيت فوق صحن الفاصولياء ورحت

ألعقه بشراهة. وبسرعة محمومة رحت، بالتناوب، أقضم السمُّونة وألعق الفاصولياء. كانت الفاصولياء رديئة الطعم، لكن الجوع وقلة الكمية جعلاني ألعق كل بقاياها عن القصعة التي راحت تدور وتتحرك في مختلف الاتجاهات كلما لعقتها. وعندما نظفتها تماماً، رحت ألعق ما يطاله لساني من بقايا المرق حول فمي. لاحظت أن بعض نثرات الخبز قد وقعت على الأرض. فانحنيت فوقها والتقطها بلساني وشفتي. زحفت إلى الزاوية حيث سطل الماء الممتلئ وبينما كنت منحنياً فوقه أشرب منه، قفزت كلمة "كلب" في رأسي مجدداً! وعندما رفعت رأسي كانت دموعي تنهمر على خدي وتمتزج بما علق بشاربي ولحيتي من ماء.

...

لست أدري كم مضى عليّ من الوقت وأنا في تلك الزنزانة المعزولة عن العالم. طوال تلك المدة ظلت يداي مقيدتين خلف ظهري، وفي رجلي قيدان يسمحان لي أن أحلج في خطوات طول الواحدة منها لا تزيد عن خمسة سنتيمترات. في كل يوم كان يأتي رجلان يقوم أحدهما بجلدي، بينما يقوم الثاني باستبدال سطلي التوتياء ويضع مكان قصعة الألمنيوم الفارغة أخرى تحتوي، غالباً، على كمية مشابهة من الفاصولياء المطبوخة أو البطاطا المهروسة وإلى جانبها صمُّونة من الخبز الأسمر لا يتغير شكلها ولا حجمها. خلال يقظتي ونومي لم أتوقف أبداً عن التساؤل بشكل متكرر: من هم هؤلاء الناس؟ ماذا يريدون مني؟ استعرضت كل ما قمت به خلال السنوات الماضية من أفعال تغضب الحكومة أو أياً من أبنائها مني، لكن تفكيري المديد لم يسعفني في تخمين هوية سجاني.

...

منذ اليوم الأول بدأت أعد ضربات الكرباج على ظهري، لن أحدثكم عن البرق الناري الأليم الذي كان ينفض جسدي مع كل ضربة، لكن الألم المريع لم يمنعني من أن ألاحظ منذ اليوم الرابع أن الرجل كان يقوم بجلدي عشر جلدات لا أكثر ولا أقل، وهذا جعلني أستنتج أنه ينفذ أمراً محدداً من طرف آخر.

بعد حوالي أسبوع، بدأت أحس أن ضربات الجلاد لم تعد بالشدة نفسها، فرحت أسأل نفسي: هل بدأ ذلك الرجل يرأف بحالي؟ أم أنني تعودت على الجلد؟

بمرور الأيام بدأت أتعرض لعقاب آخر ينبع من داخلي، فقد هيّج تراكم الأوساخ على جلدي رغبة لا حدود لها في الحك، بحيث كنت أمضي جلّ الوقت وأنا أتشقلب على الأرض، أو أحكُّ ظهري وقفاي بالجدار محركاً جسدي في مختلف الاتجاهات كما لو أنني فقدت عقلي.

...

لم تكن أسرتي متدينة، إلا أنني بدأت أؤمن منذ أن انتقلت إلى الجامعة لدراسة هندسة الحاسب الإلكتروني أنه وراء هذه الحياة لا بد من وجود خالق حكيم عظيم. صحيح أنني كنت أشك بصحة تصوراتنا، نحن البشر، عنه، ومحدودية معرفتنا به، لكنني لم أشك بوجوده يوماً. كنت أبرع الطلاب في حل المسائل والمعادلات الرياضية المعقدة.

في السنة الأولى تحدث أحد الأساتذة عن الخريطة الوراثية للإنسان DNA الموجودة داخل كل خلية في جسم الانسان، ومع أن الخلية نفسها لا ترى بالعين المجردة إلا أن الخريطة الموجودة فيها، يبلغ طولها، فيما لو مدت بخط مستقيم، من الأرض إلى القمر سبع مرات، وهي تروي قصة سلالة صاحبها منذ بدء السلالة وحتى هذه اللحظة، ونصف قصة سلالته منذ هذه اللحظة وحتى انقراض السلالة!

أذهلني ذلك الاكتشاف فاستغرقت في دراسة آلية خلق الانسان. استنتجت، بعد فترة، أن كل برامج الكمبيوتر التي اخترعها البشر عبر تاريخهم الطويل لا تعادل سوى جزء ضئيل من برنامج خلق الإنسان المذهل في تعقيده وسلاسته.

دهشت عندما علمت أن إنتاج الحيوان المنوي يستغرق في جسد الرجل حوالى شهرين وأنه يحتاج لحوالي أسبوعين كي يجتاز القنوات التناسلية الذكرية، وأن الرجل يقذف ما بين مئة مليون وثلاثمئة مليون حيوان منوي في المرة الواحدة. وما أن تتم عملية القذف حتى تنطلق كل هذه الحيوانات في سباق نحو البويضة التي تنتظرها في عمق رحم الأنثى. هكذا تتم أول عملية اصطفاء طبيعي، فمن المنطقي أن يكون الحيوان الأقوى والأكثر نشاطاً هو الذي يصل أولاً. يخترق الحيوان الأول غشاء البويضة تاركاً ذيله خارجاً ويتوحد مع نواتها ليشكلا معاً الخلية الأولى في جسم الانسان، تنشطر الخلية إلى اثنتين والاثنتين إلى أربعة وتتوالى الانشطارات وفق متوالية هندسية تنتهي باكتمال خلق الإنسان، ولا تنتهي، بالمعنى الدقيق للكلمة، إلا بانتهاء سلالته. فأية برمجة إعجازية هذه التي تجعل هذه الخلية تنشطر ليتحول شطرها الأول إلى صمام قلب وشطرها الآخر إلى قزحية عين؟

في زنزانتي فكرت كثيراً بالخالق. أحسست أنه يعاقبني لأنني تجرأت أن أتساءل عن طبيعة ذاته، فقد قال لي أبي إن التفكير في ذات الخالق معصية. بعد مدة، لا أعرف مدى طولها على وجه الدقة، بلغت آلام الحكاك حداً لا يحتمل لدرجة أنني بدأت أجد في عملية الجلد اليومية شيئاً من اللذة المريعة. أخيراً، أيقنت أن هذه المحنة هي نوع من العقاب الرباني لي على عدم إيماني فرحت أعاهد الله بصوت عال، إن هو فرّج كربي ووضع حداً لمحنتي، أن أكرس حياتي له وأن أكون عبده ما حييت.

...

... أخيراً، جاءني الصوت الخشن من وراء الباب:

- "قوْ! وجهك للحيط، وضهرك للباب!"

وضعوا العصابة السوداء السميكة على عينيّ. فانكمشت بانتظار نزول الكرباج على ظهري، لكنني فوجئت بذراعي رجلين تتأبطاني وتسحباني إلى الخارج. سمعت أحدهما يغمغم متحدثاً عن رائحتي النتنة، بينما كنت أحلج بينهما بخطوات قصيرة بسبب القيد في رجلي. لم ترقهما سرعتي، فراحا يجرانني بينهما من ابطيّ. سمعت باب سيارة صالون ينزلق على سكته، دفع أحد الرجلين

نصفي العلوي إلى داخل الصالون الذي كان على ما يبدو خالٍ من المقاعد ثم قام الآخر برفع رجلي وقذفهما إلى الداخل فأصبحت ممدداً على جانبي الأيمن. سمعت باب الصالون ينزلق مجدداً، وأحسست به ينطلق بي بسرعة مفاجئة، فكرت بأن أحاول الجلوس، لكنني لم أفعل، بل بقيت ممدداً على الأرضية. حسبت أنني في طريقي لملاقاة وجه ربي، فرحت أفكر بوالدي العجوزين اللذين لا مصدر عيش لهما إلا ما اعتدت أن أرسله لهما، وعندما سألت نفسي كيف يتدبران أمورهما وقد انقطع عنهما التحويل. راحت دموعي تبلل العصابة السوداء من الداخل بينما كنت أنشج بصوت خافت.

كانت العصبة السوداء سميكة لا تسمح لي بأي نوع من الرؤية. خفف الصالون من سرعته وتوقف. سمعت انسحاب الباب، وتلقفتني الأيدي، تأبطني رجلان ـ أظن أنهما الرجلان نفساهما، وقاما بشحطي إلى داخل بناء مكيف.

أسفل أحد الأدراج سمعت أحد الرجلين يهمس للآخر: "رائحته تقتل، هذا خنزير وليس ابن آدم".

سمعت أحد الرجلين يطلب من شخص آخر أن يبلغ "الشيخ" بوصول المتهم. مال أحد الرجلين على أذني اليمنى وهمس فيها: "سندخلك الآن على سماحة الشيخ. أجب على ما يطرحه عليك من أسئلة بنعم أو لا. وإياك أن تنطق بأية كلمة أخرى، مفهوم؟" هززت رأسي بالإيجاب.

اقتادني الرجلان دون رفع العصابة عن عيني إلى قاعة مكيفة. تنحنح رجل، وراح يرتل: "أعوذ بالله من الشيطان الرجيم، بسم الله الرحمن الرحيم.

" يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لاَ يَسْخَرْ قَوْمٌ مِّن قَوْمٍ عَسَى أَن يَكُونُوا خَيْراً مِّنْهُمْ وَلاَ نِسَاءٌ مِّن نِّسَاءٍ عَسَى أَن يَكُنَّ خَيْراً مِّنْهُنَّ وَلاَ تَلْمِزُوا أَنْفُسَكُمْ وَلاَ تَنَابَزُوا بِالأَلْقَابِ بِئْسَ الاسْمُ الفُسُوقُ بَعْدَ الإِيمَانِ وَمَن لَّمْ يَتُبْ فَأُوْلَئِكَ هُمُ الظَّالِمُونَ"

صدق الله العظيم.

تصورته، من خلال صوته الأجش المشروخ، شيخاً سبعينياً، بعين زجاجية ولحية شعثاء مرسلة.

- أنت سميح أبو ربيع؟

- نعم.

- أنت من كتبت مقال " أحبك يا حياة" في مجلة "الغاوون"؟

- نعم.

سمعت الشيخ يتمطق ثم يقول:

"الاعتراف سيد الأدلة".

خلال لحظة أطبقت الأيدي علي وشحطتني إلى خارج القاعة، وفي تلك الأثناء كانت الشتائم والصفعات والرفسات تنهال عليَّ من كل جنب. سمعت صوت باب سيارة الصالون يفتح، وأحسست

بالأيدي التي كانت تشحطني تلقي بي في الداخل، وما أن أغلق الباب حتى انطلقت سيارة الصالون بي مسرعة.

...

في طريق العودة كنت أشعر بكثير من الذعر وبشيء من الارتياح؛ كنت مذعوراً لأن أحدهم كان قد حذرني عقب نشر المقال، من قسوة الأمير مقبل وجبروته، وكنت أشعر بشيء من الارتياح لأنني عرفت أخيراً سبب محنتي.

...

أمضيت الليلة وأنا أهجس بالعقاب الذي سينزلونه بي. لم أستطع أن أمنع نفسي من أن أجهش بالبكاء عندما فكرت بما سيؤول إليه حال أبي وأمي. كانت رائحتي قد غدت كريهة حتى بالنسبة لي، وكانت رغبتي في الحك لا تقاوم لذا كنت أمضي جل الوقت وأنا أحك ما أستطيع به ملامسة الجدار من ظهري ومؤخرتي وذراعي وكتفي. وقبل أن يهدني الانهاك، عاهدت الله، مرة أخرى، إن هو فرّج كربي ووضع حداً لمحنتي، أن أكرس حياتي له وأن أكون عبده ما حييت.

...

في اليوم التالي لم يجلدني الرجل كما في كل الأيام السابقة! أمرني أن أقف في مواجهة الجدار وعندما فعلت وضع العصبة السوداء على عيني. تأبطني هو وشخص آخر وأخرجاني. عندما ألقيا بي في سيارة الصالون خمنت أنهم يقتادوني إلى المحكمة من جديد. لكنهم اقتادوني إلى مكان له رائحة مختلفة.

قال الرجل باقتضاب: " اغتسل، معك نصف ساعة. ضع ثيابك القديمة في الكيس الأسود، والبس الثياب الموجودة في الكيس الأبيض ". رفع العصبة عن عيني وخرج. وجدت نفسي في حمام حديث كل أدواته من البورسلان الأبيض، وليست فيه مرآة!

ليس صدفة أن أجدادنا يعتبرون الحمام نعيم الدنيا، فما أن بدأ الماء الساخن ينسكب فوق رأسي حتى أحسست أنني في النعيم حقاً.

أحسست نفسي خفيفاً في الثياب الجديدة ولم أشعر بالذعر عندما خطر لي أنني قد أكون في طريقي لملاقاة وجه ربي.

لست أذكر ما الذي جرى بعد ذلك على وجه التحديد، أذكر أنهم أخذوني إلى مكان آخر. مددوني فوق عربة طويلة وأدخلوني إلى مكان له رائحة خاصة كتلك التي تفوح من المشافي والصيدليات. أحسست بالعربة تتحرك بي، ثم أحسست بها تحتك بجسم صلب وتصطف إلى جانبه. حملوني بالشرشف عن العربة ووضعوني فوق طاولة أخرى. آخر ما أذكره أنهم وضعوا فوق فمي وأنفي قناعاً بارداً، وبعدها انقطع سياق الزمن بسواد مديد يشعُّ تدريجياً حتى يغدو عذاباً مبهراً لا حدود له.

...

أذكر أنني أفقت مرة فوجدت العصبة على عيني، وقد ربطت يداي إلى جانبي سرير مريح، وامتلأ فمي بشيء لم أعرف كنهه. سألت نفسي عما إذا كنت قد متُّ؟ سمعت صوت شاب يحذر رجلاً من أنني قد أكون مستيقظاً، أحسست بيد تحرك القسطرة الموصولة بيدي، ثم انقطع سياق الزمن بي من جديد.

...

لست أدري كم مضى عليَّ من الوقت وأنا مقيد في ذلك السرير بين الغيبوبة واليقظة، لكنني أفقت قبل لحظات وعلى فمي وأنفي قناع أوكسجين وأنا ممدد فوق نقالة إسعاف بعجلات يدفعها ممرض ويحيط بها شرطيان وممرض آخر. سمعت صوت مذيع يعلن عن إقلاع طائرة من دبي إلى طرابلس فأدركت أنني في مطار دبي. خلال اللحظات الأولى ظننت أن كل ما مر بي هو مجرد كابوس، حاولت أن أسأل الممرض أين أنا لكنني أحسست بفراغ مرعب في فمي جعلني أغيب عن الوعي من جديد.

...

أدركت، من خلال الساعة المعلقة على الحائط المقابل، أن الساعة هي الواحدة وثلاث دقائق بعد منتصف الليل. "الحمد لله على سلامتك" قال لي الممرض ذو اللهجة السورية مبتسماً، "يبدو أنك قد فقدت الوعي في المرحاض".

حاولت أن أنطق بأي شيء لكنني أحسست بالفراغ الأسود يملأ فمي. وعندما أدركت حقيقة وضعي صرخت بكل ما فيَّ من قوة وغبت عن الوعي.

عندما استعدت وعيي وجدت نفسي في مواجه شرطي يسألني عما بي! تذكرت لقائي الأخير مع الشيخ العجوز. تخيلته وهو يهز سبابته المعقوفة أمام عيني منذراً: "سنقطع رأسك إذا بلغنا يوماً أنك بحت بأية كلمة عمَّا جرى لك هنا. وأنت تعلم أننا نستطيع جلبك من أي مكان في هذا العالم، حتى ولو عدت جنيناً إلى رحم أمك".

أردت أن أشير للشرطي أنني لا أستطيع الكلام، وعندما رفعت يدي اليمنى اكتشفت أن الأصابع الثلاثة التي أمسك بها القلم عادة قد اختفت دون أن تترك جرحاً، كما لو أنني ولدت هكذا!! أطلقت صرخة مريعة وغبت عن الوعي مجدداً.

أنعشوني بعد مدة، سألني رئيس الدورية بفضول من أكون؟ ولماذا أصرخ كلما أيقظوني؟ أشرت له أنني أخرس وأعبر عن نفسي بواسطة الكتابة. أحضروا لي قلماً ودفتراً. أمسكت القلم بيدي اليسرى وكتبت بصعوبة: "أوراقي ونقودي وهاتفي المحمول، موجودة في حقيبة اليد الصغيرة التي كنت أحملها".

قال لي رئيس الدورية إنهم وجدوني غائباً عن الوعي في أحد المراحيض العامة، ولم تكن معي حقيبة كالتي ذكرتها. طلب مني عنوان أو هاتف أي شخص يمكن أن يعرّف عني. فأعطيتهم رقم الهاتف المحمول لرئيس التحرير الذي تذكرته لبساطته.

3

يوقف رئيس التحرير حسين سيارته ذات الدفع الرباعي، أمام البناء التي يقيم فيه أمين التحرير عوني، وقبل أن يكتمل وقوف السيارة يفتح عوني الباب ويقفز ليجلس في المقعد الأول يتساءل بلهفة وهو يغلق الباب: " معقول! أنا ما مصدق! " يفتح حسين يديه إلى الأعلى دهشاً وينطلق بالسيارة: " أنا أيضاً لم أصدق، فأعدت الاتصال بقسم شرطة المطار وطلبت أن أكلم سميح، العجيب أنهم أبلغوني أنه لا يستطيع الكلام، وطلبوا مني أن أذهب لاستلامه إذا كنت أريد ألا يرحلوه إلى السجن المركزي ". يفرك عوني قبضة يده اليمنى براحة اليسرى: " عجيب والله! ما الذي قالوه بالضبط؟" يفتح رئيس التحرير يديه مجدداً: " قالوا إنه في المطار وليس معه أي فلس ولا أية وثيقة تثبت شخصيته ".

يخيم صمت ثقيل بين الرجلين. يلتفت حسين إلى عوني: "هل تعرف عنوان سكنه؟" يهز عوني رأسه بالإيجاب مغمغماً بشرود، يتابع رئيس التحرير: "يجب أن نأخذ جواز سفره معنا. اتصلْ بزميله في السكن واطلُبْ منه أن ينتظرنا أمام مدخل البناء". يتناول عوني الهاتف من جيبه ويبحث عن رقم.

4

يوقف حسين سيارته قبالة قسم الشرطة في مطار دبي، يترجل هو وعوني ويتجهان نحو مدخل القسم بخطوات واسعة.

كان واضحاً أن رئيس قسم شرطة المطار يريد التخلص من سميح بأسرع وقت، لذا ما أن يلقي نظرة سريعة على جواز كل من سميح وحسين، حتى يأمر بإغلاق المحضر وتسليم سميح لكفيله. .

يهجم عوني على سميح ويعانقه بتأثر: "الحمد لله على سلامتك." لا يجيب. يعانق رئيس التحرير سميح فلا يبدي أية استجابة. يسحب عوني سميحاً من يده ويقتاده إلى الخارج كما لو أنه طفل تعلم المشي لتوّه.

يصعد الثلاثة إلى سيارة حسين المهيأة لتكون شبه قاعة اجتماعات صغيرة جيدة الإنارة. يجلسون على مقاعد الجلد السوداء، يسأل حسين سميحاً بلهفة شديدة: "أين كنت مختفياً طوال هذه المدة؟"

يفتح سميح فمه فيشهق كل من حسين وعوني من فرط الذعر لرؤيتهما فماً لا لسان فيه.

يكرر عوني نفس السؤال بذهول. يتناول سميح القلم المغنطن عن الطاولة التي تتوسط المقاعد الأربعة، يكتب بيده اليسرى: "الحمد لله، ولا حول ولا قوة إلا بالله".

يكرر حسين السؤال "أين كنت؟"

يكرر سميح كتابة نفس العبارة بيده اليسرى "الحمد لله، ولا حول ولا قوة إلا بالله".

يلاحظ عوني أن سميح يخفي قبضته اليمنى. يمد عوني يده ويسحب يد سميح، يقاوم سميح قليلاً، لكنه يكف فجأة عن المقاومة ويرفع يده تحت المصباح، فنرى أنه لم يبق في يده اليمنى سوى الخنصر والبنصر، أما الأصابع الثلاثة التي يمسك بها القلم عادة، فقد اختفت.

♦اللاذقية - كانون الثاني 2014

□□

وعاد النورس..

□ عدنان كنفاني*

ثلاثون سنة.!كأنني أقفز فوقها الآن..

أكاد أعلّب في حافلة طويلة لونها فضي، ونوافذها ضيقة. تحمل على جناحها الطويل، كتابةً زرقاء أنيقة (عبر الصحراء)..

ألّوح بيديّ لمظاهرة من المودعين.. أمي أبي أختوتي ورتل طويل من الأقارب..

وهي تقف وراءهم في مكان بعيد، تلوّح لي بمنديل أبيض يلامس أطراف شالها الأخضر، فأوزع كفي الملوّحة عليهم جميعاً...

يأخذني المقعد الوثير، في اللحظة التي تلسعني دموع أمي بآخر سوط قاتلت كي ألقيه بعيداً أمام طموح مجهول..

رحلة عبر رمال الصحراء الصفراء.

عشرون ساعة أو تزيد ولا شيء إلا الفراغ، يحشو حلماً تبخر بعد ثلاثين سنة، وتقزّم إلى زمن لم يتجاوز الساعتين، يوم اقتلعوني وأدخلوني في أجنحة عملاقة، قذفتني إلى عتبة مازالت تحبو إلى أمل سيبدأ الآن من جديد..

تلال مغروزة على صدر بادية قاحلة، تقيأ الرمل على صفحتها صفرة باهتة.

تمتد تحتي، تنزف بصاقاً وريقاً جافّاً حامضاً انتزع على مدى ثلاثين سنة جلدة حلقي، وطفا فوقي، يلدُ كلّ ساعة رمالاً تطير، تحجب ضوء الشمس، وتطبق على قبة السماء، تغزو الصدور وتتلفها.

طحنتني وصيّرتني قفصاً مجعّداً يحمل تفاصيل جسم منهك..

تلال مغروزة على صدر بادية ولدتها صحراء عميقة، تتراكض تحت بصري وتقترب كلما هبطنا إليها، تنبسط أكثر، يخالطها لون أخضر خجول، يغوص مداد اللون الحميم فيها أكثر

* قاص من فلسطين يعيش في سورية.

فأكثر، ليكشف فجأة عن جنّة خضراء، غوطة تتماوج بين ثناياها أشجار الشام الباسقة، وفروع بردى الثرّة.

نحوّم فوقها لحظات، ولا نلبث أن نحط على أرض مطار دمشق..

حملتُ حقيبتي الصغيرة، وغرزت خطواتي واحدة بعد الأخرى على إسفلت الطرقات..

لم أجد أحداً في انتظاري.. كلهم ذهبوا.!

من خطفته يد المنون، ومن ضيعته خطوب الحياة، ولا أسمع رغم هدير الزحام، إلا صوت حذائي، يحمل الفراغ ويدقّه على الأرض..

***

وحدها كانت زينة المكان، تلوّح بمنديل أبيض، تمسح به لحظة بعد لحظة دمعات تساقطت تلعن الزمن والحلم وبذور الفراق.. قالت:

ـ لا تسافر.. أعطيك عمري، وأعطيك لمسة أحلامك..

كانت ثرية وتكبرني بعدة سنوات، يومها تعارفنا، كنت شاباً تخرجت من الجامعة أحمل اختصاصاً في علوم التاريخ، تصورّت أن الدنيا تفتح أبوابها لتستقبل نبوغي، ومع كل يوم راح يمضي يتقلص الحلم أكثر، يصير التاريخ الذي عبأني وأسدل حولي ملاءة انتماء شديدة التعقيد، قيداً يعض على أطرافي، يكبّلني، يشدّني إلى القاع..

بحثت بجهد أكثر وصبر أكثر فلم أجد إلا بصيصاً من أمل يطل عليَّ من وراء الحدود، قلت: عليَّ أن ألهث خلف الأولين، أقطف مثلما يقطفون، وأحمل في كل ترحال وإياب الهدايا، ورنّات الدنانير..

في تلك اللحظة رأيتها، تميس بقوامها الممشوق بين اللوحات والمخطوطات التي زخر بها معرض لمجموعة من الشباب..

تسلقتْ حدود ذاتي، ونفضتْ رسماً صنعته لنفسي، وتعلقت حتى أطراف أهدابي على سحر خفيّ يطل من عينيها السوداوين..

كانت رائعة تلك التي أنستني بلحظة لا تزيد، حزني وحقدي..

عفاف.. وينحدر صوتي، يتسرب في شقوق الطرقات التي دققنا عليها خطانا، ينساب رائقاً صافياً، يعطّر أطراف الاسم الذي مَلكَ عمري..

عفاف.. تلتصق على صدري، تداعبني خصلات شعرها الأسود الفاحم المعقوص في شريطة حمراء، تسفح على جبهتي فيض أنوثتها، وتعبق في أطرافي عطرها المُسكر..

تسألني في لحظة شوق من أنت؟ فيضيع الجواب، أحسبها خنجراً جاء من بعيد ليغرز في صدري سمّه القاتل، يضيف إلى قائمة المجهولين اسماً لرجل يحمل قضية..

قلت لها أول اسم تدحرج من ذاكرتي، فابتسمت، قالت:

ـ أنت من تكون.. أحبك..

فملكتني..

***

عبرت الشارع العريض، لمست براحتي سور الحديقة المدبب، فوجدته قاسياً مثل يدي، جافاً مثل العروق النافرة من أصابعي.. تركت الحقيبة تسقط وتخطيت البوابة، تهالكت على أول المقاعد، فجلست إلى جانبي.. عبأنا الصمت ساعة، ثم لهثت من جديد أسافر إلى الضفة الأخرى.!

صور لي غروري أن سيلاً من الدموع سيضمخ وجنتيها لكنها لم تفعل، قالت كلاماً غريباً عجيباً..

تحدثت عن التاريخ، عن الأيام التي تكتب التاريخ، قالت:

ـ إن شيئاً ما لابد أن يكون على خطأ.!

هذا العبور المجنون بين الحلم والواقع، هذا البطلان الذي يغلف سبل الحياة، ويلون اسودادها القاتم بشال حريري أخضر، ومنديل أبيض انتصبا هكذا في لحظة أمل.. قالت:

ـ أنت من تكون، أحبك.. أعطيك عمري، كل أحلامك تصير في لحظة تقول فيها نعم، بين يديك.

في الشارع البعيد، أقبل المساء صافياً، والطرقات تقود الخطى كيف تشاء، شعرها الأسود يتعربش على كتفي، وذراعها يطوّقني..

تتراكض الأشجار من حولنا مثل فراشات تعبث بأجنحتها الطرية ريح خماسينية، يأخذها الجنوب لحظة، ويسحبها الشرق لحظات. وحدها أقدامنا تسربت بنا إلى علبة ليل..

الأضواء خافتة وعبق العطور يصدح فوق موسيقى غربية هادئة، تضيف إلى المزاريب الملتفة حول الطاولات أنيناً شبقاً يدغدغ أطراف الأصابع، ويلقي بنا على مقعد مزدوج وثير..

تهمس في إذني:

ـ لا تسافر.. ابق معي، نعش معاً، إلى أن نموت معاً.!

تتراقص الأحرف بين أسناني.!

تسافرين معي.؟ نحقق المعادلة الصعبة.!

فتبتسم، تقترب مني أكثر، تكزّ على أسنانها، تقول:

ـ يا حبيبي.. ذكر النورس يسافر ويعود، أما إذا غادرت أنثاه عشها ليوم واحد، يحتله طائر جديد..

كانت ثرية، وتكبرني بعدة سنوات، ذكية وجميلة، رأيتها كذلك، أجمل من خيالات ألف أنثى تقفز في صدر مراهق.. قالت:

ـ نتزوج ونعيش..

لم أجرؤ، قبَت على لساني مجموعة هائلة من اللاءات، ورغم ذلك لم أجرؤ..

اصطدمت أصابعي بالمسمار البارز من ظهر المقعد، مازال كما كان منذ ثلاثين سنة.

شجرة الصفصاف، نافورة الماء ترسل رذاذاً يتطاير إلى كل مكان، تستقبله وجوهنا المشطورة بألم الرغبة المستحيلة فننتعش، نقوم إلى مقعد آخر أمام البركة الضحلة، أطفال ينشرون فتات خبز إلى قبيلة من البط تسبح هنا ويستقر بعضها هناك، يلهث فحل وراء قطعة تكاد تغوص، يغطس إليها.! ثم يتنازل عنها إلى أخرى.!

تنظر إلي وتبتسم..

تطير من حولنا وريقات المرجان والتمر حنّة، تظللنا شجرة نخيل عقيم وحيدة تتوسط بألق مجموعة من أشجار الصنوبر الفضفاضة، تنثر في كل حين ثمارها اليابسة بصمت فوق رمل لونته برتقالة المساء بلون حميم، يقرعّني، يهمس في إذني:

إنها إلى جانبك، يلامس فخذها ركبتيك، وتجول أصابعها الهفهافة بين طيّات حزنك المقيم..

على زاوية الشارع الثاني بيتها، تطل شرفتها الساكنة تحت عريشة ياسمين على مفارق شوارع عدة.

تحمل مع ما تحمل إبريق فخّار يتوسد الإفريز، يراقبني كلما أتيت ويناديها، فتقفز الدرجات، تصل إلى الفسحة الأخيرة، يستقبلها صدري.

عفاف.. بعد رسالتي الرابعة، أخذتني رنّات الدنانير، وربطات العنق والسيارات الفاخرة، وبين هؤلاء تنافست الأيام فيما بينها وراحت تتدحرج كالكرات، تسوق معها الأشهر والسنوات..

ثلاثون سنة.!

أعترف أنني لم أكن صادقاً، ولم أكن مخلصاً، وحين قذفتني أجنحة عملاقة أنا وحقيبة حقيرة كل ما تحتويه ملابس داخلية وحذاء.. صحوت من غفلة مديدة.!

لم تتبدل الأشياء أمامي إلا قليلاً..

بائع الصحف القديم المتعتب بوابة الحديقة تبدلت واجهته عشرات الصور الملونة لأفخاذ ونهود وشفاه مكتنزة ليس فيها إلا دعوات مجنونة، وأكداس من أطعمة الأطفال الرخيصة.

ارتفعت الأرصفة قليلاً، وانتصبت جسور، وثقبت أنفاق، وتلونت زوايا الشوارع بخطوط بيضاء عريضة لا يكترث بها أحد..

* * *

وحدي على مقعد الحديقة.. تداعب أصابعي الفراغ.

وتئز قدماي على رمل المساء خيبة ليس لها مثيل..

أعرف أنها هناك، على مرمى شارع واحد، في بيتها المطل على غابة من الصنوبر تشدني لأبقى فأهرب..

أعترف أنني لم أكن مخلصاً ولم أكن صادقاً..

أحببتها. لكنني أحببت في المقابل أشياء أخرى، رأيتها أكثر أهمية، وقبل أن أصحو من دوامة الأحلام السخيفة حاسبتني نفسي..

أيها المتشرد، بلا زوجة ولا ولد، ليس لك إلا ستون سنة فارغة، وحقيبة خفيفة تزداد ثقلاً كلما طال بك المسير، ولا تعرف إلى أين؟

يخزني المسمار البارز من ظهر المقعد، تسري في أطرافي رعشة خفيفة، تهزّني أكثر وتدعوني إليها..

تحملني حقيبتي هذه المرة، ويطويني غروري تحت إبط وعرق سفوح كثيرة لم تعد على ذات القدر من الأهمية..

تتلمّس أصابعي حجارة الأبنية المتلاصقة، وأسوار الحدائق التي بدت أكثر مناعة من قبل.

يمسكني رصيف ويتركني آخر، تتزاحم جذوع الأشجار بين خطواتي، تغلق أمامي مساحة الدروب.

أقتلع خطواتي المتعبة على المنعطف الأخير، أرى صورتي ملتصقة على زجاج طويل.. شيبي يئن، وسنوات عمري الستين تسخر مني، تسألني.!

إلى أين تمضي؟ فأصمد..

أفتقد إبريق الفخار، ويصفعني عويل عريشة الياسمين المحنّطة، أحمل أعضائي، وأنصت إلى وقع خطواتي على الدرج الرخامي واحدة اثنتان عشرة..

يطل عليّ الباب المصفّح بلون بني غامق، تمتد سلاميات أصابعي تطرق الخشب طرقات مازالت تحمل شجوني وغروري وصبوتي..

لحظات وينفرج الباب..!

صبي مازال بعمر نبتة الدادا التي سمعت وشوشاتنا المجنونة، ثم سخرت منا وهي تطرح ورودها الزهرية. تفاجونا في الصباح التالي بذبولها المتعّمد..

تلعثمت واصطكت أسناني، أحسست بعرق بارد ينزلق على كفّي، يكاد يُفلت الحقيبة من يدي..

ـ عفاف..؟

ينظر في وجهي طويلاً، يشاغل حيرته بضرب ضلفة الباب بمقدمة قدمه النحيلة، ثم يبتسم بصفاء:

ـ عفاف؟ لا يوجد أحد بهذا الاسم..!

ـ لكنها مثلك تحب مزيج الألوان التي ترتديها..

ينفتل إلى الداخل.. يلطمني صوته الدقيق:

ـ ستي، ستي.. رجل عجوز يسأل عن واحدة اسمها عفاف..

أسمع رتابة تتابع طرقات ثلاث على مسافة قريبة..

أغرز وجهي في الأرض، وأنزل الدرجات الرخامية التي بدت لامعة برّاقة..

يتابعني صوت خفيض، مقلوع من قاع ثلاثين سنة..

ـ أنا عفاف..!

وحين أواصل صمتي وهبوطي، تردد بإصرار أكثر يسابق خيبة خطواتي:

ـ أنا عفاف..!

ناضلت بكل ما تبقى في محاجري من قوة كي لا أرفع ناظري.. كانت قدماي تداعب برفق رخامات الدرج، أناضل كي أرى في بريقها صبيّة، تقف دائماً وراء صفوف المودعين..

تلوح بمنديل أبيض يلامس شفيف شال أخضر، يتعانقان مع شريطة حمراء تتوسط شلال شعرها الأسود..

تلقفني الشارع..

وأخذني بعيداً منعطف الأخير..

□□

طيفها ما زال يعذبني ..

□ د. نظمية أكراد*

نداء خفي دعاني وجعلني أترك طاولتي وكتبي وأقلامي وأتوجه إلى المطبخ المغمور بضوء الشمس والدفء، كان بابه مشرعاً صوب السهول الربيعية الطافحة بالخضرة تطرزها الأزهار، سهول على مد النظر تفتح مغاليق النفس.. لفتني العطر والجمال وفرح الطبيعة وزهوها، فردت يدي كجناحين وتمسكت بعارضتي الباب وحلقت مع نسيم رخي مضمخ برائحة العشب النضر الغض والزهور.. الربيع يسري في شراييني، للجو رنة موسيقا ودندنات مبهمة لها همس الينابيع وفرح العيد. من بعيد لاح لي طيف نوراني يسبح ويهيم فوق السهوب، برداء طويل ضارب إلى الزرقة الخفيفة ووشاح وردي معقود فوق شعر بلون العسل يتأرجح ويخفق مع النسيم، اقترب الطيف مني.. جمال محاط بهالة من نور، من الوجه البهي الدقيق الملامح ومضت ابتسامة خجلى، وقفت أمامي بتردد وحياء يسلب اللب. يا إلهي، وجه مألوف فاتن، وردت في خاطري ذكريات كانت ضائعة منسية منذ الطفولة، ذكريات مضببة، تملكتني دوخة خفيفة، لا أدري إن كنت دخت أم داخت بي الأرض من تتابع دورانها وسرعته وهي تستدعي لي ذكريات بعيدة حاملة معها هذه الفتنة المباغتة.. هذا الطيف الملائكي كيف ومن أين حضر؟! وهل انشقت عنه الأرض فبرز لي، أم أن خيالي هو من استدعاه واستدرجه بوحي من هذا الجو الخلاب بسحره؟! اقتربتُ، نظرتُ إليها كانت شفتاها تتحركان وتهم بالكلام، فكرت أنها.. لا بد أنها.. ولكن لا.. أكيد لا، يخلق من الشبه أربعين. استحضرت الماضي بكل بهائه وزوابعه، بروقه ورعوده، اختلطت الأحاسيس واشتبكت وانفلتت عواطفي من عقالها وراحت توغل في ماض لا ضفاف له وتنبش بين ركامه الماسي.. نبرات صوتها العذب كموسيقا الجداول جرفتني، طوقني حضورها الشامل، ظلٌ وارف من الذكريات العذبة والياسمين والنور غمرني.. هذا الحضور المباغت بعد غياب سنوات شكل هوة معتمة بعيدة الضفاف، ابتلعت الرقة والشفافية والرشاقة والكبرياء الفخور الذي كان من سمات مريم الرقيقة.. هل أصدق أم لا؟! لا يمكن أن تكون هي، أكيد أنني أهذي. تهت مع هذا الحضور المفاجئ كبرق خلبي خاطف، تجولت في خمائل الطفولة الزاهية، في باحة المدرسة والملاعب وبين صفوف المقاعد، في المطعم،

* قاصة من سورية.

وانتقلت إلى رحاب بيتهم الشاسع والمؤثث بأحدث المفروشات وأثمنها، يوم كان والدها ذو المقام الرفيع في حالة احتضار ونزاع.. جميع حجرات البيت كانت تغص بالزوار والأصدقاء، والزهور وصناديق الفواكه وعلب الحلويات والهدايا مكومة، حملها الذين حضروا للاطمئنان على صحته أو لوداعه الوداع الأخير.. مات والدها بمرض السل العضال بعد أيام من المعاناة كما سمعت من أمي المحمرة الأنف والعينين من البكاء عليه، بكته معها المدينة كلها.

ارتبكتُ، طقس حضورها الصارخ كان طاغياً مكبلاً مربكاً مذهلاً، ولكنه واضح كضوء الشمس وخضرة العشب ودقات قلبي، هذه اللحظة المحرجة المفاجئة التي ليس لي ذنب في ولادتها ومواجهتها، كيف أفض مكرها وإيقاعها بي؟! انتشلني صوتها الهامس العذب كتغريدة بلبل: "هل تتكرمين علي بشربة ماء بارد، الجو حار اليوم.". صوتها الممتزج بأحاسيسي سحبني من أفكاري ومن الصدمة التي أصابتني، حسمت ترددي وضياعي وهتفت بلهفة وشوق: أهلاً.. يا لشوقي وسعادتي، مريم تفضلي، سأحضر لك الماء في الحال. جفلت وتراجعت إلى الخلف، اتسعت عيناها اللوزيتان وانكمشت في ثيابها عندما عرفتني، لا مجال للهرب.. سحبتها من يدها عنوة، كان جسمها يتصلب ويرجع إلى الخلف ويسحبني معه، امتلأت عيناها بالدموع.. عندما وصلت بها إلى منتصف المطبخ انهارت وجلست على سجادته الصغيرة كتمثال شفاف ثمين تحطم، وأطرقت تبكي بصمت وخجل وقد جدّها العرق.. حاولت رفعها لندخل معاً إلى الصالة فأبت الدخول أو الجلوس إلى طاولة المطبخ، اعتذرت بلطف لاتساخ ملابسها، ولأنها تأخذ من وقتي. شربت ومسحت طرف الكوب بطرف كمها وهمست لي:

ـ عزيزة، لو استغنيت عن الكأس أفضل، أنا آسفة كدت أنفق من العطش، لا أعرف كيف أشكرك.

استغربت.. ما بها؟ يا لهذا الضعف بعد شجاعة العز والجاه والجمال والمال، ماذا حصل لها؟! لم أصدق ما أرى وما أسمع، هل هذا من غدر الزمان وجور الأيام وقسوة اليُتم؟ قلت مستنكرة ذلّها وهوانها على نفسها:

ـ مريم ماذا تقولين، حضورك فرحة، شوقي لك ولأخبارك لا يقدر، احكي لي من ساعة تركك لنا.

افترشت السجادة بمواجهتها أتملى وجهها الجميل الشديد الشحوب، وأناملها الطويلة الدقيقة البيضاء، التي كانت يوماً تتنقل بخفة وليونة تلامس مفاتيح البيانو لتنثر الأنغام العذبة الفرحة.. شفتها ترتجف واهتز صوتها وأصبح كموجات متقطعة، بعينيها المندهشتين الكسيرتين تملت في وجهي ومدت يديها النحيلتين وطوقت كتفي بشوق ورقة تاركة مسافة بيننا، وعندما حاولت ضمها، ابتعدت وهتفت بخوف:

ـ عزيزة، لا تقتربي مني أرجوك، مع شدة شوقي لك، عفوك، إني مريضة، أورثني والدي مرضه، وأيامي باتت معدودة، لك الصحة وطول العمر، وأدام لك والديك.

ثم أجهشت ببكاء مر.

_ماذا؟ ماذا حصل لك ؟! لماذا؟! لم أستطع أن أكمل سؤالي، وبفطنتها اللماحة فهمت ما أعني.

_ عزيزة بقدر ما أنا فرحة بلقائك الذي لم أخطط له، أنا خجلة ومحبطة..

هتفتُ مرتاعة وأنا أعبر لها عن فرحي وسعادتي برؤيتها:

_ خجله لماذا؟! لقد رددتني لأيام ساحرة كانت قبل رؤيتك عصي علي الرجوع إليها أو استعادتها.

ردت والدموع تغمر وجهها الشاحب:

_ اعذريني، إنني في عجلة من أمري، لقد تركت المرعى..

لم تكمل.. أمسكت بيدها لأبقيها، أخذت نفساً عميقاً وتابعت لعلي أفهمها وأسمح لها بالمغادرة:

_ بعد موت أمي الذي فصلها عن موت والدي شهر واحد، انتقلت إلى حضانة عمتي حسب وصية والدي.. أول ما قدمت لي من إكرام واحترام لوصايا والدي الذي وضعني أمانة غالية بين يديها، بعد غداء اليوم الأول، عدة بقرات وخراف أرافقها إلى المراعي وأترك المدرسة وعهد الدراسة.. ووضعت يدها على كل ما أملك، وتصرفت بيعاً بالمفروشات والمنقولات، وأجرت البيت بحجة الإنفاق علي، وأنا ابنة الدلال المتعودة على ما لا تقدر هي وزوجها عليه. ولكي تبعدني عن الحي وعن الأقارب والمعارف واللائمين ادعت أنني أتابع دراستي في مدرسة داخلية باهظة التكاليف!! لقد ألبستني هذه الملابس القذرة الطويلة التي تخفي شخصيتي، وأعطتني عصا وكيساً فيه خبز وبضع حبات من الزيتون، وكما قلت لك بقرات وغنمات لأرعى بها في السهول البعيدة، ومنعتني من حمل الكتاب بل من رؤيته. لا أقدر على وصف خوفي ورعبي من هذه الدواب، ولا كيف أتعامل معها.. بكيت وقبلت يديها فنهرتني وأبعدتني:

ـ لقد انتهى زمن الدلال والميوعة، أنا لست سعيد ولا صالحة.

وفي يوم الإثنين، بعد ثلاثة أيام، زوجتني لابنها قسراً وأنا قاصر لكي يحق لها التصرف بجميع أموالي بالاشتراك مع زوجي، وبالتواطؤ مع زوجته التي وافقت على زواجه مني ليوم واحد طمعاً بثروتي.. وقد أخذوا بصماتي على عقود، ووثقوها بشهود وثبتوها لدى كاتب بالعدل.. وها أنا أموت وحيدة لا أحد يدخل الحظيرة التي تجمعني ليلاً مع البقر والغنم لأني مبتلاة بداء السل، موبوءة كوالدي.

صرخت:

ـ ولكن كيف وأنت المثقفة الواعية التي تتقن عدة لغات؟!

ابتسمت لي رغم المرارة المنداحة على مساحة وجهها وروحها الملتاعة:

ـ ما نفعها مع مثل هؤلاء الطامعين المكرة المتخلفين؟

صحَت أحاسيسها بغتة على إيقاع المودة والتفاهم وبهجة اللقيا التي أشعلت لهيب الشوق وحبور الأيام الخوالي، تلاقت دهشتنا برفق وتواجه توق روحينا وتصادمت مع الحيرة والإنكار للهيئة الغريبة المزرية التي صدمتني بفجاجة. كان الماضي يدوي ويصطرع في داخلي ممزقاً بريق اللقاء كطلقة مباغتة، كانت تلملم ثيابها المهلهلة العتيقة وروحها محتدمة بالخجل والمرارة، أوجاع روحها تنقح عليها وهي الأنيقة الثرية.. حرت كيف أتصرف أمامها وكيف أمسح على جرحها العميق الراعف.. هذه النظرات الكسيرة الذليلة تركت في قلبي جرحاً غائراً وحيرة تترجح بين الطعنة والشفقة. بكينا فليس أطهر من الدموع لتغسل الروح من أدران العسف والجور. دموعها الفياضة تختزل قهر الحياة وظلم كل المظلومين، ودموعي كانت تقطر من ألم وحسرة تستدعي الذكريات البعيدة وما كانت تتقلب فيه من عز وجاه وسمو وما آل إليه أمرها من قهر وهدر لإنسانيها وكرامتها، وما آلت إليه حياتها المرفهة الرفيعة من ذل ومهانة.. من بين شهقاتها تمتمت:

_ يا عزيزة، لا تجزعي لا تبكي، دعيني لقدري، أنا أتأبط القهر والهم والمهانة من أزمان، من لحظة اليتم المر ولياليه العُتم.

قلت بانفعال وقوة لأشجعها:

_ مريم، كوني صامدة شجاعة، ارم الهم والظلم خلف ظهرك وتخلصي منهما، تمردي وأصرخي، عودي كما أنت مريم.. عودي كما كنت وكما كنا نراك ونغبطك، شجرة وارفة جذورها ضاربة عميقاً في شرايين الفرح والعطاء والفخر.

أنين مبحوح كصوت قيثارة حزين ترجم أحزانها إلى صدى حزين حزين، عيناها تنزفان حزناً أشد قتامة من ليالي الشتاء الغائمة، قوافل آلام تدب فوق روحها بكل أحمالها وثقلها، زفرت بوهن:

_ فات الأوان لم يبق في العمر بقية للتمرد والصراخ.

قلت باشمئزاز متعاطفة مواسية:

_ يا للدناءة والطمع، أمن أجل المال يغتالون الفرح والأحلام والذكريات وأهازيج الروح، ويمزقون سكون أرواح الموتى من الأهل، ويدوسون الوصايا ويخونون الأمانة.؟!

همسَت:

_ أنت ترين حالي دون تمويه، لقد بدأت أكره نفسي وأخجل منها، كل يوم ألوذ بأسوار مدرستي مع قطيعي، فهي ملاذي وعزائي وموطن الذكريات البهيجة، أحجارها وباحاتها أحن علي من عمتي وابنها.

يا إلهي كيف استطاعت رقتها تحمل كل شظايا الظلم القاتلة المحملة بالأهوال والوعد بالموت الوشيك؟! استندت على يديها وانتصبت بقامتها المديدة الهيفاء النحيلة، واعتذرت مودعة. صحت بها:

_ يا مريم، لن اتركك حتى تعديني بزيارة قريبة، وتعديني أن تتظلمي وتشتكي من الظلم؟

قالت بتسليم وهدوء، بعد موجة من السعال جعلت الدموع تنفر غزيرة من عينيها:

_ نعم سأتظلم إلى الله يا عزيزة. هل برأيك أنا أتظلم للقضاء؟! هل أكون قليلة أصل؟! هل يمكنني أن أشكو عمتي وأم زوجي، وهي وصية علي وزوجها من أخوالي، لاقتص منهم، كيف؟ هل فهمت؟ يا.. يا عزيزة.. ولكن ما يأتي به الهواء يبعثره الريح، ابنها متهور أحمق يغامر ويقامر ويبذر مالي على ملذاته.. سيأتي يوم يخسر فيه وتخسر هي معه، يخسران كل ما سلباه مني، أنا مؤمنة بالعدالة الإلهية، وأنا بعد استفحال مرضي ليست لي حاجة بالمال.

قلت محتجة:

ـ بل لك به حاجة، ادخلي مصحة للإستشفاء، مرضك لم يعد داء عضالاً، بل يشفى وستعيشين، مريم، أنت تخشين بطشهم، حياتك ووجودك وكرامتك بين مخالبهم وأنيابهم.

أطلت من عينيها ابتسامة مجاملة من وراء الدخان واللهب اللذين يجتاحان روحها، لتضفي على الأنات المدماة غلالة من المرح المصطنع، وتتفلت من القيود المحكمة الإغلاق حول روحها السجينة في قفص صدرها العليل، المحكوم عليها بالموت رمياً بعادات وتقاليد مجتمع جائر، ومرض فتاك دون رحمة، ولتظهر ما تراكم من أوجاع معششة في طيات نفسها الشفافة النقية، وحتى لا تترك في نفسي أثراً من كآبة وحزن.. وهذا من ذوقها السليم وحساسيتها المرهفة، وهي سليلة الحسب والنسب والتربية والذوق الرفيع.

تركتني مودعة ومعتذرة، حتى لا يشرد القطيع فتمزقها عمتها وابنها. وجهها كان بلون الشمع ناحلاً ممصوصاً وهي النخلة الشامخة التي كان الكل يطلب رضاها ويتملقها ويتودد إليها، شعلة المدرسة الساطعة والوردة العطرة. قلت وأنا أرى طيفها يبتعد وثوبها يخفق خلفها كشراع تعرض لإعصار عاتٍ، ولا أعرف إن كان صوتي يصلها أو أنني أكلم نفسي:

ـ إلى اللقاء في زقزقة أخرى من الروح للروح على فنن لوز مزهر بالبياض، يفرش العطر والنشوة السحرية فوق كابوس الحياة وقسوتها وظلمها وطمع الأهل الذي يدحرنا ويدفعنا نحو الهاوية والراحة الأبدية.. يا مريم الأبية الصادقة، يا صديقة الطفولة في رعاية الله.

تابعتها بنظري وقلبي يرافقها حتى غابت كحلم فى مدى السهول التي خبا بريقها وأظلمت وهجرها النغم والبهجة التي كانت مشرقة متقدة منذ دقائق.

هاجمت أمي العائدة من نزهتها بفيض كلامي عن مريم فاندهشت لما سمعته، وأنكرت تصرف عمتها المؤتمنة والوصية على ابنة أخيها الوحيد. رجوتها وتضرعت إليها أن تسعى مع والدي لتخليص مريم من براثن العمة القاتلة بأية طريقة تراها.

بكيت بحرقة، وبقي طيفها يلاحقني ويحجب كلمات الكتاب عني، ضعت بين متاهات وكوابيس مرضها والذل والرعب اللذين طوحا بها وألقياها إلى قاع صخري عميق مظلم.. الامتحان كبلني بقيوده والتزاماته الثقيلة الصارمة، ولما تحررت منه في آخر مادة، وأنا عائدة إلى البيت فرحة مستبشرة، لفتتني ورقة جديدة ملصقة على جدار البناء، نظرت بطرف عيني يدعوني حب الاستطلاع لأرى من هو الذي غادرنا دون رجعة.. يا للهول، المرحومة الشابة مريم. اقتربت، كان نعي مريم بنت

المرحوم سعيد العاصي زوجة عبد الرحيم الماجد ملصقاً.. قلعت الورقة وضممتها إلى صدري والدموع تكرج على وجنتي وتبلل الورقة، خيال مريم الناحل بثيابها الزرقاء يركض أمامي وأنا أتبعه وصوت نشيجي يمزق سكون الشارع، ركض أخي برعب عندما رآني بهذا المشهد المرعب، وسندني ومشى بي إلى البيت وهو يشجعني:

ـ ستنجحين بكل تأكيد، أمن أجل مادة كل هذا العويل والنحيب يا طماعة؟ ستنجحين وستدخلين الجامعة وتختارين ما ترغبين في دراسته.

ناديت قبل أن أصل الباب:

ـ يا أمي صُلب الحق لأنه لم يجد من يناصره، مريم ماتت.. كانت طيفاً شفافاً عابراً، كانت خيالاً عابراً..

وناولت أمي ورقة النعي التي صدمتها فجمدت في مكانها شاحبة اللون لا تقوى على البكاء ولا الكلام لتعزيتي وهمست:أنكرت عمتها المحتالة معرفتها بتلك الفتاة التي زارتك، وإن ابنة أخيها في مدرستها تتلقى العلم.. مرت سنوات وسنوات وما زال طيف مريم يؤرقني ولا يفارقني بل يعيش معي كظلي، مريم بثوبها الأزرق الفاتح ووجهها الشاحب الخجل والمُحرج النابت في فضاء مطبخي المشرف على السهوب الخضراء.

□□

ذلك الخريف!..

□ نزار نجار *

أمطرت...أمطرت... أمطرت..

بدا كل شيء مغايراً، ومختلفاً تماماً.. شجرة الجوز المدوّرة، الحائط الحجري الذي ينحدر.. الزهور البيض وهي تغتسل بماء المطر والقطرات لا تزال تقطر منها.. والأرض تحتها بيضاء من تساقط أوراق الأزهار كما لو أنّ السماء أنزلت ثلجاً..

أيتها الخطوات، إلى أين؟ تسعة عشر عاماً، كيف مرّت، فكّرت المعلمة، لا أصدّق، والرغائب تتجدّد، كلّما تساقط المطر، أو اكتمل تفتّح الأزهار.. وجاء الخريف، وامتدّت الظلال..

من وراء سقوف الدار، من وراء البيوت المتعانقة، صعدت غيمة زرقاء داكنة، سرعان ما اختفت تحت الأفق، وخفق القلب، خفق الهواء، خفقت الأغصان، تدلّت أوراقها،وخفقت ، طارت الأحلام،حلّقت بعيدة، بعيدة، ركضت المعلمة حنان بتوقها وراءها، ركضت في المدى الممتد كالفرحة :الناعم كشعر الحبيب ركضت مفتوحة القلب، والحواسّ.. ها هي طقوس العمر تضيء.

والفرح يورق، أنشودة تسري كالنبيذ للقلب المفتوح، تحمله من خنادق الأسر إلى جزر الياسمين، دارت المرئيات.. دارت الأشياء، دارت الوجوه.. والمشاهد.. أيّتها الخطوات المتمهلة إلى أين..إلى أين!؟

-1-

القرية، كم حلمت بها يا حنان، ها أنتِ تتقدّمين نحوها، عيناك تنزلقان إلى ساعتك، السابعة والنصف، القرويون يتكدّسون معك في السيارة الخشبية كالحمولة، تفوح من أجسادهم رائحة خانقة، والذباب آه.. ما أكثر الذباب يسافر معهم، الطيبة شعار الوجوه الخاوية، النسوة كنّ نسوة قبل أن يغتصبن، أفسحن لك مكاناً، لم ترتفع نظراتهن عنك، والرجال عيونهم جاحظة، ملامحهم فيها من الدهشة أكثر مما فيها من الرعب، إلى القرية يا حنان، أين الصديقات، ما زالت ضحكاتهن تتردّد، لم تلحق واحدة منهن، مزّقن كتب تعيينهن.. استنكفن.. أخذن إجازات مرضية، أخذن استيداعاً.

---

* قاص من سورية.

أنت مجنونة، كيف تقدرين أن تعيشي في قرية نائية، لا مكان لها فوق الخارطة، حتى اسمها لم يسمع به أحد، ما أصعب نطق هذا الاسم)الجلاشة (هل ستجدين مكاناً أمناً هنا ولكن ماذا يمكن أن تجدي.. لا أصدقاء ولا صديقات.. لا سمرَ، ولا زيارات لا أحد ممّن تحبّين.. لا سوسن، ولا أمها .ولا الأقرباء..

ستغرب الشمس، وتتركين وحيدة، وسط ثرثرة الأرملة التي استقبلتك في بيتها، وفرشت لك قلبها..معلمة مثلك ،أين يمكنها أن تقيم، في مثل هذه القرية المنسية، تسمعين في هذا البيت الطيني، دبيب الفئران، تصغين إلى نباح الكلاب وهي تجوس خلال المقبرة المجاورة..

تشمين رائحة العفونة، تتوحد رائحة العفونة ورائحة الأرض والفضلات والروث وأكوام الحطب..

تبدين وسط الأشياء غير المألوفة، علامة مميزة، نقطة مضيئة، عذبةً وجميلة العينين، وجهك ممتلئ بالسلام والصفاء والوسامة مثل رسم في كتاب قديم ، تبدين حزينة في أيامك الأولى هنا مثل طفلة يسافر والداها ويتركانها وحيدة..

-2-

طفرت الدموع من عينيها الحلوتين:

سأذهب وحدي:

قالت أمها..

أرافقك..

ليس هناك ضرورة ، لا تخافي عليّ..

……

لاح سرب نسائي، حين حطت في القرية، سمعت الهمسات:

يا لطيف..!

خلت الدنيا من المعلمين

بعد يومين تعود إلى مدينتها

ما أجملها شعرها ترسله هكذا.. تردّه بنزق عن وجهها الجميل، من دون غطاء..

ستدير رؤوس الرجال..

العام الدراسي بدأ، والمعلمة حنان اختارت أن تكون بعيدة، تأتيها الأصوات:

ثغاء النعاج، صياح الديكة، خوار العجول، أسراب العصافير والحمام، الأطفال الحفاة يتراكضون

جاءت المعلمة.. جاءت المعلمة

عصافير متسخة.. تهرع إليها، تقف بينهم ، يبسبسون:

آنسة.. آنسة.

هي قائدة هذا القطيع ، يفرشون لها الاهتمام والمودة عيونهم مفتوحة ،ترتب كلماتها، ودروسها.. لهجتها غريبة، بلغت من الإتقان وزنة التشويق ما جعل الوجوه كلها تستدير إليها..
سندرس الحساب أولاً ،ثم نأخذ حصصاً في التاريخ والجغرافيا والعلوم..ولن ننسى الكتابة والقراءة...

طفلة تلوي عنقها:

نعم يا آنسة....

أين بريق الطفولة ومرحها... هذه الوجوه الكالحة يجب أن تطلى بالخير والنعمة..

هل يمكن أن تطبق هنا ما تعلّمته.. طريقة مونتسوري، هربرت سبنسر، بياجيه.. وهي المعلمة الوحيدة.

يمتد الطريق الداكن أمامها، يربض التلّ، سداً من أكوام التراب المدكوك، تهبط الأزقة الضيّقة أمامه، تتعانق بيوت الطين، تنادي الأمان، المقبرة هناك، عند السفح، صامتة وكئيبة، في الطرف الغربي، بيت الشيخ فرهود، بيت عالٍ، طلاؤه فاقع وسط البيوت، لا يلتصق به بيت، ولا يعلو فوقه بيت، هذا التلّ يقف حاجزاً أمام النوافذ والأبواب، أول خاطر جال في رأس المعلمة، أن القرية يمكن أن تكون أفضل لو أزيح هذا التلّ، طريق المدرسة متعب ومترب، وعدوا بتزفيته منذ دهور.

فتحت المعلمة عينيها، كل شيء حزين هنا، وخرب أسوأ عقاب يلحق بها حين تطالع وجوه الفلاحين الفقراء دون أن تستطيع مدّ يدها إليهم بعون.. أية قرية هذه الجلّاشة إنّها ترتفع عنواناً للحزن، وهي ماذا يمكنها أن تفعل؟!

في المدرسة، رأس باذخ يرتفع فوق، رؤوس الأطفال يقدّم امتيازه على الجميع، فارس ابن الشيخ فرهود، تلميذ في الصف السادس، الصغار كلّهم تلاميذها، لافرق لأحد على أحد.. ترتفع الأصابع المنمنمة ترتفع شاكية وهي ترتجف:

-آنسة، فارس يضربنا..

-عيب..

-توضّح المعلمة حنان.

-قرية صغيرة واحدة، لايمكن أن تعيش إلا بالحب.. والمودّة.. هذه مدرسة، لها نظام ، انتبه يافارس، التلاميذ كلهم رفاقك، وإخوتك، لاضرب، ولاأذية، المدرسة وجدت لنتعلّم، ونستفيد.

فارس ابن الشيخ فرهود، يعلن:

-أنا ابن الشيخ..

تقول المعلمة:

-أنت يا فارس، هنا، كبقية التلاميذ، لتكن في بيتكم ابن الشيخ، أمّا هنا في المدرسة، فأنت تلميذ مثل عبدالله، ومريم وابراهيم، وعلي، والمهدي، وصالحة!!

فارس يتمادى، يدوس الصغار، يطوّح بهم في الأرض الممهّدة أمام المدرسة القميئة.. الأطفال خائفون، لا يرفعون صوتاً ولا ينطلقون بحرف، والمعلمة حنان توجّه وتعاتب، ولكن.. هذا لا يطاق، وهي لا تقدر على السكوت، هي ليست نبية تجيء برسالة، إنها تزيح أقنعة.. العقوبة التي يستحقها فارس هي التأنيب والفصل المؤقت، حتى يشعر بالنظام المدرسي ويندم..

ارتفعت الأصوات في بيت الشيخ فرهود.. زوجاته الأربع، بوجوههن الصارمة، زعقن:

-ابن الشيخ لا يؤنّب.. لا يفصل

-هذه المعلمة مجنونة..

-هل تتحدّى الفرهود.

حطّ الليل، حطّ الحزن، حطّت تلك القتامة اللاهبة، اصطلى الرأس الجميل، وناس بين الضلوع خافق مكدود.

-المعلمة، أعلى سلطة مدنية في القرية!

هه.. هل هذا صحيح..

ضحكت حنان من هذا الخاطر، بدأت تخاف، مهمتها صعبة، وهي تلقي بنفسها في دائرة القلق والخوف.

الأرملة تثرثر.

-سامحيهم يا ابنتي.. هؤلاء لا يحاربون.. البنت مريم لم تعد تأتي إلى المدرسة، الشيخ طلب من والدها ذلك .صفعه على مرأى من زوجته وأولاده.. نصف التلاميذ سيتركون المدرسة تحسّباً من غضب الشيخ.. اذهبي إليهم، واعتذري



-3-

يستبد بك الغضب ياشيخ .يستبدّ بك التفكير العميق.. هذه المعلمة، من أين جاءت، إنّها تحاول اللعب بالنار، تتحدث كلاماً غريباً، تريد أن تفتح عيون الفلاحين على أشياء جديدة، الويل لها إذا تمادت أكثر.. فارس يجب أن يرجع مرفوع الرأس، الإهانة موجّهة إليك إذا لم يرجع، هذه المعلمة لابدّ أن تطأطئ رأسها أمامك، تجثو على ركبتيها، وتطلب المغفرة.. ستهددها بالمفتش، ومدير الناحية، ومدير المعارف، لقد خرجت على أعراف القرية وتقاليدها، ترتدي موديلات لا يعرفها أحد، لا تستر رأسها، وساقاها مكشوفتان باشتهاء.. تدخل بيوت الفلاحين، تتحدث مع الرجال، مرّة جاء بعض الشبان ودخّنت سيجارة معهم، صرّحت بالكفر، أمام التلاميذ الصغار، قالت لهم :الناس سواسية، لا شيوخ، ولا امتيازات لابد من نقلها، ألم يعد عندهم معلمون، ستجعل منها عبرة ستغلق المدرسة، وترمي بمفتاحها في وجه مدير الناحية، لسنا بحاجة إلى مدرسة تعلّم الكفر، والأفكار الخبيثة، نحن شيوخ، أبّاً عن جد، الفلاح فلاح، والشيخ شيخ، هل تريد هذه المعلمة أن تخالف الدنيا..

حطّت أجنحة الصمت وخفتت الأصوات، أوصد الشيخ عيون الفلاحين بالجهل والغباء.. وهم صامتون، عيونهم المتلصصة المكدودة تقول أشياء كثيرة، تنصب شراك التستّر.. وأولاد الشيخ يزرعون القرية بخطواتهم الثقيلة، وملامحهم الجامدة، يزدرون كل شيء.

اقتحم الشيخ مجلسهم، هوى بعصاه على أقفيتهم قال:

-مريم لن تدخل المدرسة، مريم دسيسة المعلمة المجنونة، أنتم أوباش.. كلاب.. فلاحون، وأجراء، متعطّلون.. ومتكسّبون.

سكتوا جميعاً وقفوا في زاوية المجلس، ولم يفعلوا شيئاً..

أمام المدرسة، في الأرض الممهدة، تتوقف سيارة بيضاء، مرسيدس» طراز «1969 ينزل منها رجل، حول كتفه عباءة موشّاة بالقصب، ركض أكثر من رجل، ركض الصغار، تبعثروا بين يديه.. صاح الشيخ:

-أنت، يابنت المدن، أريد أن أقول كلمة..

تجاهلته المعلمة..

رفع صوته أكثر، -هه، يا بنت المدن، اجمعي حوائجك وارحلي.. سنغلق المدرسة..

كسا الاحمرار وجه الآنسة، أطلّت بملامح مصعوقة، تسرّبت من بين شفتيها صيحة مكتومة، تمالكت نفسها، نظرت إليه طويلاً، اكتشف لتوّه كم تبدو عيناها متألّقتين..

-كيف تسمح لنفسك أن تخاطبني بهذه اللهجة، وبأيّ حقّ تطأ قدماك أرض المدرسة!؟

ذابت ملامحه الجامدة.. لانت أخاديده، أراد أن يتقدّم خطوة، بان في قدمه أثر عرج خفيف، لم يستطع أن يقول شيئاً أمام دفق كلماتها الواثقة:

-هذا الكلام تقوله لفلاحيك، وأنا لست موظّفة عندك، ولا أقبض راتبي منك، أرض المدرسة مقدّسة، ولا سلطة لك هنا.. انتفض الشيخ، وضع كل هيبته في صوته:

-عيب يا بنت، أنت تفسدين القرية.

انتبه الجميع إلى صوت الآنسة، كانت كلماتها صارمة، أخّاذة.. وحنون..

-أنت تعرف العيب.. العيب أن تخيف امرأة، تهددها!

ترسّبت في أعماقه المرارة، كان يرى المعلّمة تتقدّم بدل أن تنهزم أمام سطوته، تتقدم برشاقة، مصوّبة نظرة ثابتة نحوه، ردّت خصلات شعرها التي غطّت جبينها الوضّاء، حدّقت فيه طويلاً، شعر كأنه منوّم..

ركب سيارته، وآب صامتاً.

تسلل إلى نفسك، يا حنان، حزن شتائي، مقبض، مقبض مترب، حزن لاهث مكظوم.. إنك تعجزين عن أن تمسكي بشيء، وهو في متناول يدك .

أي توق هذا.. أيّ حبّ.. يزرعك في هذه الأرض الجاحدة، عيناك تنمّان عن حزن وشرود، فيهما آلام البشرية المعذّبة ,هاهنا صرخات العبيد تحت لسع السياط،فيهما حشرجات المتعبين.. قلبك ينتفض، ينبض بقسوة.. تطلقين شتيمة عريضة، تنزلينها على القرية، والناس، والفلاحين، والمدارس، واليوم الذي جئت فيه إلى هذا المكان..

داري الشيخ فرهود خيبته بزعيقه وهياجه، هدّد وتوعد، لم تفلح ولائمه في زحزحتك، لم تفلح وسائله الخفية، مع مدير الناحية، والأعوان، والأتباع، والتقارير الموجهة في فعل شيء.. آب إلى داره، ونسائه الأربع، كديك خاسر.. كرجل من قش .

نامت الريح دفعة واحدة، دفعت البقايا، بقايا العشب اليابس، والأعواد الصغيرة والقش إلى الزوايا والمنعطفات استكانت النعرة المتأججة، استكانت الحمية، والتوتر.. وباخ كل شيء..

أسراب البط المهاجر، تزعق في الأعالي، وأنت تتحدثين من قلبك، هذه الطبيعة الخضراء , والسماء الصافية، والهواء النقي وبجانبها الأجساد الهزيلة المغلوبة من بؤسها، أي تناقض هذا، الأغاني المسربلة بالبؤس تنداح من أصوات قاحلة مسحوقة..

النسوة يتأملن وجهك كمنقذ.. وملاذ.. عواطفك عارية متدفقة كالينبوع، تتوقين لقول الحقيقة، كما يتوق الزرع ليوم المطر..

يجيء أكرم ابن الشيخ فرهود، ملازم صغير .يأخذه الغضب بسرعة، حين يعرف وقوفك في وجه أبيه.. يستثار على نحو مهين.. معلمة عزلاء، في قرية بعيدة، عزلاء.. من أية طينة جُبلت.. هل ضاعت هيبة الشيخ فرهود فعلاً..

جلجلت قدما الملازم على الطريق المترب، توقفتا أمام الفسحة الممهدة ,المدرسة مشرعة الأبواب والنوافذ، تناهى صوتك إليه ,هادئاً واثقاً، أخذ الملازم الصغير يصغي ,فلا يسمع أو يرى شيئاً، لم ير سوى شيء، أبيض متوهج.. ما الذي كان يجول في ذهنه آنئذ؟!

انقضى أسبوع، وهو يرقبك من بعيد، ويصغي.. ولم يصدق أحد في القرية ما حدث، الجلاشة لم تعد مهملة، ولا منسية، والمدرسة كبرت، اتسعت صفوفها، والأصوات الزاعقة الناعمة شقت عنان السماء.. الجلاّشة لم تعد اسماً لا وجود له على الخارطة ,صارت مشهورة، والملازم الصغير، ابن الشيخ فرهود، لم يدع الزهرة الربيعية تفلت من يده..

تذكرين يا حنان، كيف انتصرت.. المعلمة الوحيدة، التي جاءت من مدينة بعيدة، أصغت الجلاشة كلها إلى وجيب قلبها، ودبيب قدميها، الجدران الطينية الرخوة صارت قوية مشدودة صلبة، تشربت الشمس وقاومت المطر والسيول..

وأكرم، ملازمك الصغير، لم يدع الزهرة المتفتحة تفلت من يديه.. عندئذ تساقطت ساعات الليل، تساقطت الشهب والنجوم، تساقطت الأوراق والهموم، تساقط كل شيء..

وبقي قلبك يا حنان أبيض نقياً رائقاً.. احترقت الجذور والأوراق وبكى الشيخ فرهود بدموع بيضاء ,صادقة، أشهرت سيف الأمان.. والحب، والصدق، ولا مكان لمسيح آخر..

أمطرت.. أمطرت.. أمطرت.. والزهور البيض المغتسلة بماء المطر، اكتمل تفتحها.. تسعة عشر عاماً، من يصدق، والمعلمة هنا في الجلاشة ماتزال، وحناجر الصغار.. حولها تشق الفضاء.. تذكر ذلك الخريف فتدمع عيناها الجميلتان، وتبتسم.. تبتسم.. تضيء ابتسامتها الوجود..

□□

مــن قــصص الخيــال العلمي كـويكــب (أوروس)*

د. طالب عمران **

يكلّف همام بدراسة مجموعة الأجرام السماوية المنتشرة بين المريخ والمشتري وتنطلق سفينته الفضائية من الأرض ويصحبته (لينا) عالمة الأحياء والكائنات الغريبة و (نادر) عالم التقنيات والعقول الإلكترونية ..

(1)

ـ بدأنا بالدوران حول الأرض .. بعد خمس دقائق سيبدأ العد التنازلي لإطلاق صاروخ المرحلة الثالثة لإخراج السفينة من مدارها حول الأرض ..

ـ حسناً يا سيدي .. تمت برمجة هذه المرحلة بدقة ..

ـ سنتجه صوب القمر ، حيث سنهبط بمحطة قمرية ، لإصلاح خلل طرأ على العقل الإلكتروني المركزي في المدينة العلمية (دلتا) ..

ـ نستعد لذلك يا سيدي ...

وانبعث صوت بالراديو "سيبدأ العد التنازلي حالاً .. إننا في سبيل إطلاق صاروخ المرحلة الثالثة استعداد ..." ورجّع العقل الإلكتروني أرقام العد التنازلي :

---

* هناك كويكبات أخرى أكبر من أورروس ..

هناك (سيريس) وقطره (480) ميلاً .. ثم (بالاس) وقطره (306) أميال .. ويعد بالاس بالضخامة يأتي (فستا) وقطره (221) ميلاً.. وتدور كلها حول الشمس بزمن متقارب ، فسيريس يدور حول الشمس كل (600) يوم بينما كويكب (هيدالكو) فيدور حول الشمس كل (13) سنة و (8) أشهر .. وكلها تدور حول نفسها تقريباً بزمن متقارب حسب الحجم .. فكويكب (أتومها) يدور حول نفسه مرة كل (3) ساعات ودقيقتين .. بينما يدو (سيرمنا) حول نفسه كل (9) ساعات و (40) دقيقة ومداراتها بيضوية وهي مدارات حول مركز واحد .. بعضها يتحرك قريباً من زحل ويتركز معظمها بين المريخ والمشتري والقليل منها يتحرك في حدود الأرض ..

وقد تبدو ذات شأن صغير في علم الفلك ، إلا أنها حقيقة ، ذات قيمة كبرى رياضية وفيزيائية ..

** قاص من سورية.

ـ تسعة وتسعون ... ثمانية وتسعون .. سبعة وتسعون ...

بدأ انفصال المحطة القمرية التي ستقل (نادر) للهبوط على القمر وإصلاح الخلل في العقل الإلكتروني المركزي في المدينة العلمية دلتا .. سندور حول القمر الآن ..

سمع صوت نادر بالراديو " الهبوط يتم بنجاح .. ستهبط المركبة قرب بحر العواصف .."

ـ حسناً .. ستكون هناك لجنة علمية لاستقبالك ...

قالت لينا :

ـ سيقضي نادر ست ساعات على القمر ، أهو وقت كافٍ لإصلاح الخلل ؟..

ـ أعتقد ذلك .. فهو من وضع هذه المدة واقترحها في البرنامج ..

ـ تقصد من يعيشون في المدينة دلتا .؟

ـ بالطبع .. والآن كدنا ننهي الدورة الأولى .. راقبي هبوط نادر .. أظن أنه يطلق إشارة على شاشة الرادار ..

ـ إنها إشارة تنبئ عن نجاحه في عملية الهبوط ..

ـ حسناً ..

ومن خلال شاشة التلفزة المضاعفة راقبت لينا وهمام عملية الهبوط ..

ـ استقبلته اللجنة وهي ترافقه الآن صوب المدينة (دلتا) ..

ـ أعتقد أنه سينجز مهمته في وقت قصير ..

ـ أهي أول مرة يزور فيها القمر .؟

ـ لا .. زاره قبل عامين ، ولكن في رحلة اطلاعية ..

ـ إذاً ، لن يقضي وقتاً طويلاً في التعرف على ملامح سطح القمر ، وطريقة الحياة فوقه ..

نادر تعرّف على نوعية الحياة على القمر ، واختبرها وزار مناطقه المشهورة كلها ..

ـ لِمَ لم يرسلوا مهندساً خاصاً لإصلاح الخلل .؟

ـ تقصدين مهندساً بمركبة تنطلق من الأرض إلى القمر وتحط عليه ثم تعود .؟ أعتقد أن هذا مكلف جداً .. سفينتنا انطلقت ودارت حول الأرض واتجهت صوب القمر .. في مخطط رحلة عادية .. هبوط نادر ورجوعه إلى السفينة لا يكلف كثيراً ..

ـ إذاً .. لم يكن الخلل في العقل الإلكتروني المركزي كبيراً إلى حد إرسال طاقم إصلاح خاص بسفينة خاصة .؟

ـ " هذا صحيح ، فالعقل الإلكتروني المركزي يعمل جيداً على جهاز تغذية احتياطي " همهمت لينا وهي تهز رأسها :

ـ فهمت ...

(2)

وبعد عدة ساعات وكان الجميع قد خلدوا فيها للراحة ، سمعوا صوت العقل الإلكتروني :

ـ سيبدأ العد التنازلي لانطلاق المحطة القمرية بعد قليل ...

ـ حسناً يا نادر سأعطيك إحداثيات المركبة ، بعد ثوان ..

وهكذا تم التحام المحطة القمرية بنجاح ..

" استعداد سنتابع خط سيرنا المقرر لدراسة حزام الكويكبات الموزعة بين المريخ والمشتري " انبعث صوت لينا من الراديو : " نحن على أتم الاستعداد " ..

وبينما السفينة تنطلق في خط سيرها ، انبعث صوت نادر عالم التقنيات والعقول الإلكترونية :

ـ إننا نقترب من جسم غريب يبدو غامضاً على الشاشة ..

ـ .. استخدم المنظار اللايزري للكشف عن الجسم ..

بعد دقائق انبعث صوت نادر من جديد :

ـ إنه كويكب صغير من الكويكبات التي تدور حول الشمس ..

ـ .. الصورة تظهره تماماً .. تقول المعلومات الفلكية إنه كويكب أوروس ..

ـ يبدو كروياً تماماً ..

ـ ألن نتأثر بجاذبيته ؟..

ـ ليس إلى هذا الحد ، نحن بعيدون عنه نحو (600) ميل .. ثم إن قطره لا يتجاوز (15) ميلاً ...

ـ سنته أصغر من سنة المريخ ؟.

ـ نعم .. فهو يتم دورته حول الشمس كل سنة وتسعة أشهر ، بينما يتم المريخ دورته حول الشمس كل (688) يوماً أي : " سنة وعشرة أشهر وثلاثة وعشرون يوماً .."

ـ يومه صغير جداً .. لأنه ضئيل الحجم ...

ـ يدور حول نفسه دورة واحدة كل ست ساعات و (12) دقيقة ..

ـ إننا نقترب .. من أوروس ..

ـ سيكون أول كويكب ندرسه عن كثب ..

ـ قد تحدث لنا متاعب ، قد نقع في مجال جاذبيته ؟.

ـ لا تقلقوا ، سرعة السفينة الكبيرة نسبياً ستجعلها غير متأثرة بجاذبيته الضعيفة ..

ـ يبدو كثير النتوءات والفوهات ..

ـ إنه جرم صخري ميت ، لا يوجد فوقه غلاف جوي .. وبالتالي لا حياة هناك ..

ـ من الممكن أن تستخدمه كائنات عاقلة كمحطات استراحة خلال الرحلات الفضائية الطويلة نظراً لأن مساره يتداخل مع مساري الأرض والمريخ أحياناً ..

ـ هناك شيء مجهول يتحرك فوق سطح أوروس الأجهزة تكتشف نشاطاً إشعاعياً قوياً فوق سطحه هناك .. نبضات موجيّة متناوبة ، لقد تمكن المنظار اللايزري من النفوذ إلى جو الجرم الصغير .. إنها بقعة حمراء تتحرك فوق سطحه فعلاً ...

(3)

وبدأت الذاكرة المركزية للعقل الإلكتروني تترجم النبضات الموجيّة إلى نداءات استغاثة ..

ـ " ماذا تفعل يا سيدي ؟ " سأل نادر قائد السفينة بلهفة .. أجاب همام :

ـ قد تكون نداءات استغاثة فعلاً ..

ـ ما العمل ؟ هل سنستجيب لتلك النداءات .؟ لا ريب أنها صادرة عن مخلوقات عاقلة ..

ـ سنقترب من أوروس وندرس تلك الظاهرة جيداً قبل أن نقرر ..

ـ وهكذا اقتربت سفينة الفضاء إلى مسافة قريبة من كويكب أوروس وبدأت دراسة الجرم الصغير وقرر الرواد الرد على نداءات الاستغاثة وبدأت السفينة في اتخاذ مسار لها حول أوروس .. واستعدت لينا وهمام للهبوط في محطتهما الصغيرة على سطح الكويكب ، لقد قرر همام هذا الأمر لأن نداءات الاستغاثة كانت تصدر عن سطح الكويكب ، يعني أن هناك كائنات عاقلة تتعرض للخطر ، لذلك ارتأى الاستجابة لتلك النداءات ومحاولة التعرف على نوع الخطر الذي تتعرض له .. ومحاولة إنقاذها ..

واقتربت المحطة الصغيرة من أوروس همست لينا :

ـ جرم يبدو لونه غريباً ..

ـ مزيج من الأسود الداكن والبني الفاتح .. الصخور الضخمة تغطي سطحه المشوه ..

ـ البقعة الحمراء تزداد وضوحاً ..

ـ نحن نتجه صوب البقعة الحمراء ... فعلاً تبدو غريبة الشكل ، كأنها لطخة على سطح الجرم الصغير ..

ـ إنها تتحرك ، وتبدو كأنها تدور حول نفسها ..

ـ سنحاول الهبوط على المنطقة المرتفعة قرب البقعة الحمراء .. استعدي يا لينا .. وتمكنت لينا من التحكم بالسفينة لتهبط قرب البقعة الحمراء ...

ـ نجحنا بالهبوط على المنطقة الصخرية المرتفعة .. تأكدي أن كل شيء على ما يرام قبل أن نرتدي لباس الفضاء ..

ـ كل شيء على ما يرام ..

واستقلّ همام ولينا عربة طائرة واستعدا للاقتراب من البقعة الحمراء .. لمعرفة سبب نداءات الاستغاثة المنبعثة منها ، لم يكن أمامهما وقت طويل ، فأوروس يومه قصير وقد هبطت المحطة في أول نهاره القصير أي أن أمامهما ثلاث ساعات فقط قبل أن تغرب الشمس على سطح الجرم لأن يومه ست ساعات واثنتا عشرة دقيقة .. همس همام محذّراً :

ـ انتبهي يا لينا .. يبدو أننا نتعرّض لموجات إشعاعية عنيفة ..

ـ آه .. أحس بصداع رهيب .. سأشغل الجهاز الواقي من النشاطات الإشعاعية ..

ـ يبدو أن شيئاً مجهولاً ينتظرنا ..

ـ ما هذا ؟. كأن البقعة الحمراء ليست سوى مكعب معدني هائل الحجم ينتشر حوله هذا الدخان الأحمر ..

ـ لعدم وجود غلاف جوي حول أوروس تبدو سحب البخار الثابتة وكأنها غلاف صلب حول المركبة ...

وصلهما صوت نادر :

ـ أتسمعني يا سيدي ؟.

ـ نعم يا نادر .. ماذا هناك ؟.

ـ يبدو أن الأشعة المختلطة بسحب البخار الكثيفة تمنع عنا رؤيتكم ..

ـ شغل جهاز الكشف بالأشعة تحت الحمراء المضاعفة ..

ـ حسناً ...

سأل همام نادر بالراديو بعد قليل :

ـ بدأنا بالدخول ضمن موجات البخار الكثيفة .. أترون محطتنا جيداً ؟.

ـ نحن نراكم بوضوح يا سيدي ..

ـ حسناً ... جهاز الاستقبال يتلقى إشارات سيترجمها العقل الإلكتروني ..

ـ إنها نداءات استغاثة .. سيصلكم صوتها بوضوح ..

ـ وفعلاً وصلهما الصوت : " أهلاً بالأخوة في العقل .. ننتظركم منذ وقت طويل .. "

سأل همام :

ـ وكيف سندخل هذا المكعب الغريب ؟.

أجابه الصوت :

ـ حول اتجاه عربتكم نحو أسفل القاعدة .. هناك ممر ضيّق جداً .. سترون في نهايته باباً سميكاً ..

(4)

وناورت لينا في المحطة ونجحت في الاقتراب من الباب السميك وإذا بالباب ينفتح والعربة الطائرة تدخل بسهولة ثم يغلق الباب خلفها بعنف ..

ـ يا إلهي إنها قاعة ضخمة في مقدمتها درجات متفرعة إلى مدرجين صغيرين ينتهيان ببابين مغلقين ..

ـ انتبهي يا لينا سنهبط من العربة الآن ..

سمعا الصوت :

ـ الجو ملوث بالغازات السامة .. لا تخلعا خوذتيكما .. اصعدا الدرجات على اليمين وافتحا الباب

:

همس همام :

ـ " سننفذ بدقة كل طلباته .."

ـ" يبدو أن لا خيار أمامنا .."

ـ خائفة .؟..

ـ لا .. ولكني مستغربة فعلاً ..

ـ فعلاً يبدو الجو مغرقاً في غرابته .. سأفتح الباب .. عاد الصوت من جديد :

ـ اضغط الزر إلى جانبك أيها الكائن العاقل .. وضغط همام الزر فانفتح الباب الآخر ، همست لينا :

ـ يا إلهي .. انظر هناك على الكرسي ، إنه شيخ طاعن في السن ينظر نحونا ..

قال الشيخ بصوت متهدج وبعربية واضحة :

ـ أهلاً بكما .. منذ زمن بعيد وأنا أنتظر زيارة كائنات عاقلة لتنقذ ما تبقى من حضارتنا المندثرة .. نحن كائنات الكوكب الخامس الذي كان موجوداً بين كوكبي المريخ والمشتري ..

ـ أكان هناك كوكب خامس بين المريخ والمشتري .؟

ـ نعم .. وقد انفجر .. منذ سنوات طويلة وأنا أنتظركم .. لأسلمكم الأمانة التي أحتفظ فيها بملفات وأشرطة مبرمجة على عقول إلكترونية متفوقة يمكن معرفة محتواها بسهولة وترجمتها

ـ كيف ..؟

ـ هناك عقل إلكتروني موجود في زاوية هذه الغرفة ، وهو الذي أحضركم إلى هنا وظل يردد نداءات الاستغاثة منذ زمن بعيد حتى جئتم إلينا .. والآن إذا رأيتم الضوء في منتصف الغرفة يميل للبرتقالي فمعنى ذلك أنه يجب عليكم مغادرة المكان لأن خطر التلوث الذرّي يكون مضاعفاً ..

ـ أي ضوء يا سيدي .؟

ـ ذلك الضوء في منتصف السقف .. لم يصبح بعد برتقالياً ولكن التحول بدأ .. فعندما دخلتما إلى هنا ، تسرّبت موجات كثيرة من الأشعة الذريّة ، ولا تزال تتسرّب رغم وجود أجهزة تمتصها هنا .. اسمعا جيداً .. سأضع بين يديكما هذه الأمانة ، ولكن سأحكي لكما قصة اندثار حضارتنا أولاً ..

ـ تفضل يا سيدي ..

ـ ما جرى لكوكبنا كان مؤسياً مخجلاً ولكن يجب أن يكون عبرة .. منذ زمن بعيد نشأت الحياة على كوكبنا .. وبدأت تتطور حتى وصلت إلى شكلها القريب من أشكالكم .. وتطور وعيها واستيعابها للكون المحيط بالكوكب .. وكوّنت حضارات ازدادت توهجاً وعطاءً حتى أصبحت التقنية هي كل شيء ..

وبدأت الشاشة الضخمة تظهر ترجمة فورية للكلام الذي يقوله .. إنها صور حية أشبه بعرض سينمائي ..

" وبدأت الخلافات وتوسعت .. أصبحنا أقاليم منقسمة ودويلات صغيرة تمحورت حول دولة عملاقة قوية وبدأت الأنانية تتفشّى بين الأفراد .. وانقلب كل شيء إلى زيف فاضح .. وكدّست الدول العملاقة أسلحتها الفتاكة في الأقبية الضخمة .. وتعرفنا على القنابل التفجيرية التي تدمر مدناً بأكملها ، ولم يكن سكان الكوكب يحفلون بسباق الأسلحة .."

سأل همام :

ـ ما هذا الذي يظهر على الشاشة ؟ كأنه اجتماع لمجموعة من الكهول ؟..

ـ " نعم عقدنا مثله اجتماعات كثيرة .. ولكن كل شيء لم ينفع .. قررنا عندها إرسال سفينة محملة بتراث حضارتنا خوف وقوع الكارثة .. الكارثة الرهيبة التي حدثت بعد حرب طاحنة فجرت قنابلها الذرية المضاعفة الكوكب برمته .."

ـ يا إلهي يبدو انفجاراً مرعباً تماماً ...

ـ ما تريانه الآن ليس سوى صورة سريعة للانفجار ، لأن زمن انفجار الكوكب كان طويلاً مرعباً .. كنا نراقبه وقلوبنا تقطر بالأسى ونحن نشهد نهاية حضارة كونية هائلة .. وهكذا قررنا الهبوط أخيراً على سطح هذا الجزء المتبقي من الكوكب ..

ـ ولماذا اخترتم هذا الجزء ؟.

ـ لأنه يقع بين كوكبين يمكن أن يشهدا حياة عاقلة ، قد تكتشف بقايا حضارتنا وتسمع نداءات استغاثتنا المتكررة ..

ـ بدأ اللون يميل للبرتقالي ..

ـ عليكما بمغادرة المكان .. حفظنا هذه الأشرطة والأسطوانات التي يمكن ترجمتها بواسطة العقول الإلكترونية لتأخذاها معكما .. لحفظ حضارتنا ، وملامحها التي اندثرت أخيراً .. لتكون لكم عبرة في كوكبكم إنها أشرطة مغلّفة جيداً .. خذا كل ما في الخزانة فيها سجلات حافلة بالعلم والمعرفة .. هيا غادرا المحطة ، الخطر يزداد ..

قالت لينا :

ـ سأضع الأشرطة والأسطوانات في حقيبتي ..

ـ نعم ولكن .. ماذا عنك يا سيدي .؟

ـ مهمتي انتهت بمجيئكما ..

ـ ألن تأتي معنا ..؟

ـ هذا صعب .. لأن مهمتي انتهت .. وقد عشت على حقن الأكسير كل هذه السنوات وتحمّلت كل هذه المصاعب .. أنا جسد ميت يا سيدي ..

ـ ماذا تقول ؟ كيف .؟ يجب أن نأخذك معنا ..

ـ هذا صعب كما قلت لك .. بل يبدو لي مستحيلاً وستعرف لماذا .؟ هيا تحركا التلوث يزداد . اللون البرتقالي هو الغالب الآن ..

ـ إنه مصرّ على البقاء ..

ـ ماذا يحدث لي .. يا إلهي .؟

ـ وداعاً ... وداعاً ..

ـ إنه يضمحل .. يتضاءل يصبح صغير القامة .. يا إلهي .. يزداد تضاؤله بسرعة .. إنه يختفي ..

ـ لنسرع لا وقت لدينا ..

ـ لم يقل لنا ، كيف سنفتح الباب .؟

ـ أعتقد أن الباب قد انفتح ، أشعر بتيارات كثيفة من البخار تزداد تسرباً إلى الداخل ..

ـ لنسرع إلى عربتنا الفضائية ..

سمعا صوت نادر :

ـ أأنتما بخير ؟ لم نستطع متابعتكما بعد صعودكما الدرجات ..

ـ نحن بخير لا تقلق .. كل شيء على ما يرام ..

وهكذا عاد همام ولينا إلى السفينة ، وهما محملان بالأشرطة والأسطوانات التي تحكي حضارة الكوكب الخامس التي اندثرت ..

□□

نـافـذة..

أدب الـــــرحلات محصلة الأجناس الأدبية..

□ عبد الحميد غانم *

تغرب عن الأوطان في طلب العلا وسافر، ففي الأسفار خمس فوائد:

تفـرّج هـمّ واكتـساب معيـشة وعلـم وآداب، وصـحبة ماجـد

فإن قيل في الأسفار همّ وكربة وتشتيت شمل وارتكاب شدائد

فموت الفتى خيرله من حياته بدار هوان، بين واش وحاسد

تلخص هذه الأبيات فوائد السفر والرحلات وأهميتها الثقافية وزيادة المعرفة الفكرية للإنسان.وكان من الانتاج الثقافي ظهور أدب الرحلات.

الرحلة حركة انتقال لشخص أو أشخاص من مكان إلى مكان آخر، وهذا هو المعنى اللغوي للكلمة، أدب الرحلة كتابة يحكي فيها الرحالة أحداث سفره وما شاهده، وعاشه من أحداث، مازجا ذلك بانطباعاته الذاتية حول المرتحل إليهم. وعادة ما يكون الرحالة ذا مستوى ثقافي معين يؤهله لتحويل أحداث سفره إلى كتابة وأدب.

ما هو أدب الرحلات ؟

عرف البعض أدب الرحلات بأنه أدب الرحلة الواقعية، وهي الرحلة التي يقوم بها رحالة إلى بلد من بلدان العالم، ويدوّن وصفاً له، يسجل فيه مشاهداته، وانطباعاته بدرجة من الدقة والصدق وجمال الأسلوب والقدرة على التعبير.(1)

---

* باحث من سورية.

كما عرفه آخر بأنه النثر الأدبي الذي يتخذ من الرحلة موضوعاً له، أي هو الرحلة عندما تكتب في شكل أدبي له مميزات وسمات خاصة به. ويخرج أدب الرحلة عن دائرة الأدب عندما نتعامل معه على أنه مجرد تسجيل جغرافي وليس عملاً إبداعياً له سمات تميزه عن غيره من الفنون.(2)، وقد يصبح نوعاً من الأنواع الصحفية.

وعلى الرغم من أن أدب الرحلة فن معروف في الآداب العالمية، له سماته وخصائصه المتميزة، وهو واحد من أعرق ألوان الكتابة في الثقافة العربية، إلا أنه ظلّ طوال عشرة قرون، مجهولاً ومهملاً.

وبعد مجموعة من المبادرات الثقافية، صار أدب الرحلات لوناً من ألوان الأدب ذي خصوصية وتميز، ولئن اشترك أدب الرحلات مع فن الرواية من حيث اللجوء إلى السرد والوصف، فإنه يختلف في عدم اللجوء إلى الخيال، وفي حين أن الرواية لا تقدم المعلومة إلا نادراً، فإن فن أدب الرحلات يقدم معلومات هائلة، في ثوب أدبي متفاوت وفق الكاتب وقدراته. وإحدى مميزات أدب الرحلات أنه يمنح الكاتب حرية قلّما تتوافر في الأشكال الأخرى من الفنون الأدبية، وهي حرية اختيار المشاهد والحوادث، وحرية إسباغ ثقافته وقدرته الإبداعية النثرية أو الشعرية على ما يكتب أو ما يريد أن يكتب.

لقد تعددت اتجاهات أدب الرحلات: فهناك رحلات ذات اتجاه ديني واجتماعي وتربوي وحضاري وجغرافي وسياسي.

وللصدق دور هام في أدب الرحلات حيث أن كاتب أدب الرحلة يهتم بالصدق وإظهار الحقيقة في وصف الأماكن والوقائع والأشخاص، وكذلك للخيال دور هام أيضاً حيث من الممكن أن تصبح الحقيقة عنصراً هامشياً ويترك الكاتب للخيال الدور الأكبر في تصوير رحلته.

ولكاتب الرحلة دور هام في بناء أدب الرحلة، ولكي نعرف الخصائص الفنية لأسلوب الرحالة لابد من دراسة نقدية عميقة لكتابات الرحالة ومدونها، حتى يتيسر لنا الفصل بين خصائص وسمات أسلوب كل منهما ، والوصول إلى الخصائص الفنية لصاحب الرحلة نفسه.

لون من فنون الأدب العربي

إن هذا اللون من فنون الأدب العربي ظهر ونما واشتد عوده في عصر النهضة العربية الإسلامية، وتحديداً في العصر العباسي. لأن أصحاب القرار كانوا من المشجعين على الانفتاح على حضارة الآخر، والتواصل معها، والاستفادة منها، والاقتباس من دررها دونما حرج أو خوف أو وسوسة أو استهانة بالآخر. ونتيجة لهذا انطلق المبدعون العرب الأوائل في أنحاء المعمورة باعتبارهم مكتشفين جغرافيين أو مدونين تاريخيين أو مفسرين لظواهر اجتماعية وتربوية وعلمية معينة أو دارسين لفلسفات الآخر وعلومه، ومن هنا لم يكن غريباً أن تكون أوائل كتب الرحلات العربية من إنتاج العصر العباسي.

إن هذا الفن من فنون الأدب العربي لم يظهر في عصر النهضة العربية الإسلامية تحت مسمى أدب الرحلات، وإنما كان يظهر أحياناً تحت خانة كتب التاريخ أو الجغرافيا أو السيرة الذاتية أو كتب الاعتراف أو أدب الاعتراف.. وهكذا فإن هذه التسمية «أدب الرحلات» تسمية وليدة هذا العصر وما شهده من دراسات ومصطلحات وتقسيمات لفنون وألوان المعرفة الأدبية. وعلى رغم هذا فإن المشكلة فيما يطلق عليه أدب الرحلات لاتزال قائمة من حيث عدم وجود تعريف دقيق لهذا الفن يؤطر حدوده.

وقد حفل التاريخ بأسماء الكثير من أعلام هذا الأدب ورواده، الذين قاموا برحلات متعددة، خارج ديارهم أو داخلها، وطافوا بأنحاء شتى من

العالم، من أمثال الرحالين العرب: ابن بطوطة وابن جبير الأندلسي، ومن الغرب: كريستوفر كولمبس وماركو بولو، وغيرهم وللعلامة الإدريسي كتاب مشهور، يحمل عنوان: (نزهة المشتاق في اختراق الآفاق)، وهو من أهم وأمتع كتب الرحلات.

أما ابن جبير (1145 – 1217) تطرق في كتابه (رحلة ابن جبير) إلى وصف المدارس في الإسكندرية والقاهرة ومكة المكرمة والمدينة المنورة، وتطرق إلى حلقات الدرس في المساجد ومجالس العلم ومدى الاهتمام بالقرآن الكريم خاصة.

تعتبر رحلة ابن جبير من أدب الرحلة في الثقافة العربية، امتدت سنتين وشهرين وثلاثة أسابيع، ولم يدون غيرها، وكانت رحلته الثانية إلى بيت المقدس بعد أن فتحها صلاح الدين وحررها من الصليبيين، لكنه لم يدون وقائعها مكتفياً بقصيدة امتدح بها السلطان الناصر.

بينما ابن بطوطة الرحالة العربي المشهور (1303 – 1377) اهتم بالجوانب التربوية لدى أهل المشرق ومدى اهتمامهم بالعلوم والآداب، وقدم وصفاً شاملاً لمدارسهم المختلفة وطرائق التدريس بين مجتمعات تلك البلدان.

أدب عالمي

أدب الرحلة نفسه كأدب عالمي له تقنياته وأدواته، يتلمّس المؤرّخون وجوده في أقدم الأعمال الأدبية والشعرية منذ هيرودوت وأوديسة هوميروس مروراً بكوميديا دانتي الإلهية التي يعبر خلالها في رحلة إلى الجحيم والمطهر والجنة، ثم كتاب عجائب الدنيا لماركو بولو وكتابات كولمبوس وأمريكو فسبوتشي وابن بطوطة وفولتير..

وفي عصرنا الحديث، نجد إسهام بعض كبار أدبائنا المعاصرين، بمؤلفات ضافية لهم في هذا الموضوع.. فللدكتور محمد حسين هيكل كتاباه: (ولدي) و(في منزل الوحي) وللمازني (رحلة الحجاز) وللدكتور زكي مبارك: (ذكريات بغداد) و(ذكريات باريس) وللدكتور حسين فوزي: (السندباد البحري) وللدكتور عزام: (رحلات عبد الوهاب عزام).

وينفرد الأستاذ عباس محمود العقاد، برأي مخالف في (أدب الرحلة)، حيث يقول: "أعتقد أن ملكة الرحلة غالبة على الرحّالين، وغير الرحالين، ولكنها تظهر في صور كثيرة، غير صورة الرحلة الخارجية، ومنها الرحلة إلى داخل النفس، أو في عالم الخيال.. والظاهر.

ولعل العقاد، في قوله هذا، يحاول أن يبرز إيثاره للعزلة والانفراد، مع أقلامه وأوراقه.. على القيام برحلات إلى العالم الخارجي، تكبّده مشقات ونفقات، هو في غنى عنها.. إلا أن هناك فرقاً شاسعاً بين كتب من أفكاره وبين من كتب من مشاهداته ومزج فيها أسلوبه.

البناء الفني للرحلة:

لكل رحلة بداية ونهاية ،ولدراسة البناء الفني للرحلة لابد من معرفة كيف جاءت البداية وكيف وصل الرحالة للنهاية ؟ هل هي نهاية فنية أم نهاية تقليدية حكمها عنصر الزمان ؟ وكذلك لابد أن نعرف الفترة الزمنية التي استغرقتها الرحلة هل كانت الفترة الزمنية طبيعية أم أنها مفتعلة من صنع الرحالة.

ولابد من تحديد الموضوع الثقافي الذي ستتناوله الرحلة (تربوي – اجتماعي – سياسي – جغرافي – تاريخي – اقتصادي.. الخ).

مكونات أدب الرحلة:

إن أدب الرحلة حكي، وكل حكي يستلزم وجود أطراف ثلاثة: ذات حاكية، وخطاب مَحْكِي، وموضوع مَحْكِي عنه، ويمكن توضيح هذه المكونات في هذا الشكل: الحاكي (المؤلف، الرحالة) - المحكي (الحكاية) - المحكي عنه، السفر.

فالحاكي أو الراوي في الرحلة هو المؤلف نفسه، وهو الذات المركزية التي تقوم بفعل الرحلة، وتقوم بتلفيظ تلك الرحلة. وهذه الذات، في انتقالها عبر الأماكن المزورة، لا تنفصل عن ثقافتها ومعتقداتها ورؤيتها للعالم. ولهذا نجد الذات حاضرة باستمرار يمر من خلالها الحكي (الحكاية)، فيصطبغ بأحاسيسها وميولاتها وعواطفها ومرجعيتها الثقافية، وهكذا فعندما يرحل الرحالة، لا يرحل بجسده فقط، بل بعقله وفكره وقلبه ووجدانه أيضاً.

المحكي عنه، وهو السفر الذي أنجزه الرحالة فعلياً، وحديث الرحلة عن السفر جعلها "تنتمي إلى "أدب السفر"، ولكنها تختلف عن بعض أنماطه التي وظفت السفر بشكل أو بآخر.

لكل رحالة طريقته الخاصة في البناء، يقوم الحاكي (المؤلف) بصياغتها ووفق أسلوبه الخاص يتميز عن غيره من الصياغات، فهو يبتدئ بتحديد أسباب الرحلة ودوافعها، وزمن الخروج ومكانه. وكلما انتقل الرحالة في المكان واكب أدب الرحلة هذه التحولات، وصولاً إلى النهاية (نهاية الرحلة)، والرجوع إلى نقطة الانطلاق، وبهذه المواكبة يكون أدب الرحلة هو عملية تلفيظ لفعل الرحلة وكتابها وتوثيقها.

إن هدف المؤلف ليست تدوين الرحلة وأحداثها، بل إن الرحلة كانت وسيلة للحديث عن أشياء أخرى.

مكونات أدب الرحلة

تتمتع الكتابة في أدب الرحلة بحيوية وقدرة على جذب القارئ حتى النهاية، ومن أبرز مكونات أدب الرحلة:

1- تقديم المعرفة: تزخر الرحلات بالعديد من المعارف المتنوعة، منها ما هو ديني، وما هو تاريخي، وما هو جغرافي، وما هو أدبي، وما هو اجتماعي، وغير ذلك. ويقدم الرحالة معارف متنوعة، من أجل إفادة القارئ بما يظنه مفيداً له، وهذه المعرفة التي يقدمها الرحالة تخضع لشخصيته وتكوينه الثقافي. وهكذا نجد الرحالة المؤرخ يولي اهتماماً أكبر للمعرفة التاريخية، والأديب يعتني كثيراً بالمعرفة الأدبية والتربوي يختص بالمعرفة التربوية، وهكذا، كما تسعى الرحلات إلى التعليم والاستفادة من وسائل منهاج التدريس لدى البعض.

2- السرد أو الرواية: لا يستغني أدب الرحلات عن السرد أو الرواية، مادامت تنقل إلى المتلقي أحداثاً وأفعالاً قامت بها الذات الكاتبة.

يبدأ السرد مع بدء الرحلة، ويستمر إلى نهايتها، وهذه الكتابة السردية تتكون من مقاطع سردية دائمة الحضور في كل الرحلات، ومقاطع سردية تحضر في بعض الرحلات وتغيب في أخرى، وتتخللها محطات يتوقف فيها السرد ليفسح المجال لمكونات أخرى، ليقدم معلومات ومعارف، أو ليسوق شعراً. وبعد الانتهاء من هذا يعود السرد إلى جريانه.

3- الوصف: يستخدم الراوي الوصف حين يتحدث عن المكان ـ الساكن، ، ويتم الوصف بالحديث عن المكان أو الأشياء أو الأشخاص. وعليه فان السرد والوصف نمطان خطابيان يتناوبان على طول أدب الرحلة.

يتطلب الوصف انتباهاً ودقة ملاحظة من الواصف لكي "يستوعب القارئ أكثر معاني الموصوف، حتى كأنه يصوّر الموصوفَ لك. والموصوف الذي يلفت نظر الرحالة هو الأشياء الغريبة وغير المألوفة لديه.

4- الشعر: لا ينفك أدب الرحلات من استخدام الأشعار المختلفة المضامين، والمتفاوتة في القيمة الفنية، وهذه الأشعار إما من إبداع الرحالة أو من إبداع غيره من الماضين أو المعاصرين الذين ينشدهم وينشدونه. والرحالة وهو يحلي رحلته بالشعر إنما يفعل ذلك تحت تأثير المكانة العالية التي يحتلها الشعر في الثقافة العربية. ويسعى الرحالة وهو يورد هذه الأشعار، بين الفينة والأخرى، إلى إمتاع القارئ بهذا الخطاب الشعري الجميل، وإلى رفع قيمة رحلته باحتوائها عدداً وافراً من الأشعار التي توظف في أسيقة مختلفة.

خصائص الكتابة الرحلية

تتميز الكتابة الرحلية بجملة من الخصائص تميزها عن الأجناس النثرية الأخرى، وهذه الخصائص هي:

- هيمنة بنية السفر التي تؤطر الأحداث وتَنْظمها مما سبقت الإشارة إليه.

- الذاتية: تحضر ذات الرحالة في رحلته حضوراً بارزاً، وليس هذا بمستغرب مادامت الرحلة حكياً لسفر قامت به هذه الذات. وهكذا تحتل الذات المركز في الحل والترحال، وتصطبغ الرحلة بألوانها الناصعة والداكنة.

- الحكي بضمير المتكلم مفرداً أو جمعاً: وهذه تجل من تجليات الذات في أسلوب الكتابة.

- الواقعية: الرحالة - الراوي رجل واقعي عاش في فترة زمنية معروفة، والأشخاص الذين يتحدث عنهم، هم أيضاً واقعيون عاشوا في زمن معروف، ومكان معروف؛ فالأماكن التي يصفها أماكن حقيقة لها وجود فعلي على الأرض. وبهذه الخصيصة تتميز الرحلة عن الرواية والمقامة المبنيتين على الخيال.

- دورة أدب الرحلة بالرجوع إلى نقطة الانطلاق: فهو يبدأ مع انطلاق الرحالة من موطنه، ويسير معه إلى المكان المقصود، ويعود معه إلى نقطة الانطلاق، وهكذا يدور الخطاب مع السفر، وينتهي من حيث بدأ.

- تعدد المضامين وتداخل الروايات: يشتمل أدب الرحلة على معارف متنوعة من الحياة، وتتداخل فيه روايات مختلفة واستخدام أنواع أدبية مثل: الشعر والرسالة والحكاية والوصف والسرد... وهذا ما يجعله جنس الأجناس، أو محصلة الأجناس الأدبية.

خاتمة

يشكل أدب الرحلات فناً أدبياً مهماً في حياتنا، إلا أنه بات يعاني اليوم من الضمور والتراجع والانحسار غير المسبوق، سواء لجهة الإنتاج والإعداد والإبداع، أو لجهة أعداد القراء والمهتمين والمتابعين لهذا الجنس الأدبي، وذلك بسبب الثورة الهائلة التي نعيشها في الاتصالات والمعلوماتية والتي حولت الكون ليس إلى مجرد قرية صغيرة كما يقال وإنما إلى غرفة جلوس، وفي ظل هذه الثورة العجيبة صار بإمكان أي فرد سواء كان في أي مكان، أن يتعرف وهو مسترخ في مقعده بكبسة زر بالصوت والصورة، وربما مباشرة دون أي تأخير على المعالم العمرانية والأثرية والاقتصادية وعلى عادات الناس

وطقوسهم ومسالك حياتهم، وعلى حال الطقس ومستويات الأسعار، وطبيعة الأمن وغير ذلك، بل أصبح متاحاً له أن يرى هذا حياً وبألوانها الطبيعة وبتقارير متجددة كل ساعة، وبالتالي صار من غير المستساغ ومن غير المعقول أن يلجأ المرء الباحث عن معرفة البلدان والشعوب إلى كتاب يتحدث عن هذه الأمور في فترة زمنية معينة، ومن دون صور حية، وبأسلوب قد لا يفهمه، أو عبر صيغة وصفية تتطلب منه قدرة معينة للتخيل، والاستثناء الوحيد الذي يجعل لكتب الرحلات في زمننا الراهن قيمة، هو أن يكون كاتبه من الأسماء الكبيرة، وأن يكون المتلقي مهتماً وشغوفاً بمعرفة رأي هذا الكاتب في هذه البلدان.

المراجع:

1ـ في الخطاب الرحلي – مقالة لمحمد حاتمي – من الشابكة.

2 ـ أدب الرحلات - صالح شرف الدين - من الشابكة.

3 ـ مجلة المعرفة العدد 563 لعام 2010

□□

الشاعر عبد النبي التلاوي:

حين تنتهي الرومانسية ينتهي الشعر...

□ أجرى الحوار: عبد الحكيم مرزوق*

الحزن قدر الإنسان العربي في هذا العصر نظراً لتفرق هذه الأمة.
الفرح طارئ في حياة الإنسان العربي، لأن الحزن والمأساة والقلق تلفه.
لا تطلبوا من الشاعر قصيدة فرح والسكاكين تنهش فؤاده.
تجربة محمود درويش جعلتني أعشق الحداثة وأبتعد عن النظم والوضوح النثري غير الموظف.
لا أستطيع أن أكتب قصيدة إذا لم يسيطر على أعماقي حزن دفين أو سعادة يشوبها فرح
هناك تكرار مرعب في ما ندعيه قصائد حداثوية سواء على مستوى قصيدة التفعيلة أو قصيدة النثر.
احتراف الأدب لا يوفر حياة كريمة للأديب ولكنه يوفر ذلك للاعبي كرة القدم وبعض الرياضيين.
لا أجد تقارباً يدنيني من رومانسية الصوفي وفي أعماقي شيء من زوربا.

في تجربة الشاعر عبد النبي التلاوي شيء ما يدفع للتساؤل والبحث عن التفاصيل الدقيقة التي شكلت وصقلت هذه التجربة الغنية والهامة التي تقدم ذاتها من خلال صاحبها الذي يبدو أن له معاناة مختلفة جعلته يبدع هذا القدر الذي لا يعد بحجمه كبيراً لكنه متميز سواء كان في الموضوعات أم في طريقة تقديمه وصياغته التي تدل على بصمة صاحبه حتى لو كان اسمه غائباً عن النص.

---

* إعلامي من سورية.

في الحوار التالي نتوقف عند مرحلة الطفولة والمراهقة ونتساءل فيما إذا استطاع أن يتجاوزها بسهولة، ونحاول أن ندخل في بداياته ونتعرف على بعض التفاصيل التي توضح فيما إذا كان ثمة من ساهم بالأخذ بيد الشاعر في بداياته أم أنه نهض بتجربته وحيداً دون مساعدة أحد، وما هي المؤثرات التي ساعدت على تكوينها؟

صدر له حتى الآن:

1- إلى آخر الليل تبكي القصيدة - مجموعة شعرية صادرة عن دار الريس بلندن وفائزة بجائزة يوسف الخال لعام 1989.

2- شيطان الأغنية الأخيرة - مجموعة شعرية صادرة عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق 1989.

3- بابها مغلق وخريفي قريب - مجموعة شعرية صادرة عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق 2001.

كثيرة هي النقاط التي توقفنا عندها في هذا الحوار الذي أجريناه مع الشاعر عبد النبي التلاوي وكان سؤالنا الأول:

□ لدى كل شاعر محطات لا تنسى في حياته «مرحلة الطفولة والمراهقة» يكون لها بالغ الأثر في انعطافه نحو ما يسمى بالشعر.. كيف كانت تلك المرحلة؟ وهل استطعت تجاوزها بسهولة؟

□□ لست أدري لم أكن منحازاً منذ طفولتي إلى الشعر، لأنني أذكر أنني منذ استلامي لكتبي المدرسية في المرحلة الابتدائية، أبدأ في قراءة الأناشيد الموجودة في كتاب القراءة وحفظها قبل أن نصل إليها في دراستنا للمنهاج وكان ينتابني شعورٌ جميلٌ عندما أفعل ذلك ربما كان ذلك شيء فطري عندي أما في المراهقة فقد اختلف الأمر كثيراً فالمراهقة هي بداية الإحساس بالعاطفة نحو الجنس الآخر والبحث عن علاقةِ حبٍ ولما كان ذلك صعباً علينا لما كانت عليه حال المجتمع آنذاك فقد كانت علاقاتي مستمدة من أحلام اليقظة وتوهم حبيبةٍ متخيلةٍ لتفريغ الكبت العاطفي الذي كنت وأصدقائي نعاني منه وكم كنا نكذب ونحن نروي لبعضنا مغامراتٍ عاطفيةٍ وهميةٍ لذا فقد بدأت محاولاتي الشعرية الأولى بكتابة القصيدة لحبيبة متخيلة وفي هذه المرحلة بدأت أحلق في فضاء أرحب وكنت قد بدأت في الصف الثامن الإعدادي قراءة مسرحية شعرية درامية تحكي عن حياة المتنبي ومعظم أشعاره مكتوبة بطريقة ملحمية رائعة.

المسرحية كتاب في حوالي مئتي صفحة ومنها حفظت معظم ديوان المتنبي وأعجبت بعبقريته وشاعريته الفذة وكبريائه الذي لا يحدُّهُ حدٌ ثم سحرتني أشعار الغزل في العصرين الأموي والعباسي وانتقلت إلى بشارة الخوري ونزار قباني وبدأت في محاولة تقليد هؤلاء الشعراء.

□ البدايات الأولى أشبه ما تكون بالحلم الجميل أو الكابوس عند بعض الشعراء الذين ربما يجد بعضهم من يسانده ويحاوره للوصول إلى صيغة ما للتعبير عن المشاعر التي تنتابه. هل كانت بدايتك مفروشة بالورود أم...؟

□□ البدايات الأولى كانت حلماً جميلاً بالنسبة إلي ومع أنني بدأت الكتابة دون معرفةٍ بالعروض وأوزان الشعر إلا أن سليقتي الشعرية، كانت صحيحة لأنني كنت أشعر بأي خللٍ في الوزن بحاسة السمع دون اللجوء إلى التقطيع العروضي الذي درسناه في المرحلة الثانوية فيما بعد... لم يكن هناك من يساندني أو يحاورني للوصول إلى الصيغة المثلى للتعبير، ولم أكن لأجرؤ على قراءة ما أكتبه أمام أصدقائي إلا صديقاً واحداً كان يسحره ما أكتب وكان في

صفي، وفي مثل سني، وكنّا في بداية المرحلة الثانوية.

أما أساتذة اللغة العربية الذين كانوا يحترمون تفوّقي على أقراني في المادة فلم أكن لأجرؤ على طرح نفسي كمشروع شاعر أمامهم..إلى أن كان يوم وكانت مدرستي تُعدّ لإقامة احتفالٍ فنيٍ ودفعني صديقي عبد اللطيف الذي كان مشرفاً على الحفل ومعداً له إلى قراءة قصيدةٍ تتحدث عن المدرسة والمدرسين والأصدقاء، كانت قصيدة عمودية إذ لم أكن آنذاك من أنصار الحداثة لعدم معرفتي بها وكانت قصيدتي غزلية في معظم أبياتها وحازت على إعجاب جمهور مسرح الزهراوي حيث أقيمت الحفلة ولكن المفاجأة كانت في اليوم التالي حيث جاءني مدرسنا القدير للغة العربية الأستاذ غالب شرفو أمد الله في عمره وقال لي عاتباً كيف تجرؤ على إلقاء قصيدة عمودية تفوق أبياتها الأربعين دون أن تطلعني عليها حيث سيفترض من استمع إلى القصيدة يوم أمس أنك أطلعتني عليها وأنني لم ألاحظ ما فيها من أخطاء عروضية أو نحوية..كانت القصيدة ما تزال في جيبي ومكتوبة بخطي الرديء، وحين دفعتها إليه وقرأها نظر إليّ قائلاً يبدو أن غيري قام بتصحيحها ولكنه نسي زحافاً هناك في البيت الأخير من القصيدة ولمّا أخبرته أن أحداً لم يطّلع عليها تعجب وقال مشجعاً يا بني أنت مشروع شاعر جيد... اطلعني على ما تكتب وسأقوم بتوجيهك ومساعدتك على نشر قصائدك فشكرته بحرارة، وأخبرته أنني لا أستطيع أن أقدم على النشر حالياً لأنني أعتقد أنّ ما أكتبه لا يستحق النشر ولأنني لا أريد أن أضيف إلى ركام ما ينشر نصاً مماثلاً لا يعبأ به القارئ ولا باسم صاحبه، وقلت له سأنشر حيث تستطيع قصيدتي لفت نظر القارئ إلى اسم صاحب القصيدة، وتركني الأستاذ غالب متعجباً من ردّي بقوله أنت حقيقة شابٌ واعٍ وأنا أحترم رغبتك.

ولكنني أعتقد أن بداياتي كانت مفروشة بالورود.

ففي العام 1980 أعلن فرع اتحاد الكتاب العرب بحمص عن مسابقة للشعراء الشباب ولم أكن أنوي التقدم إليها لولا إلحاح صديقي توفيق الذي أخذني من يدي وجعلني أدفع بقصيدتي لفرع الاتحاد وأهرب كمن تخلص من قنبلة، ولكن المفاجأة المذهلة أن قصيدتي حازت على المرتبة الثانية وحينها تعرفت إلى الصديقين الشاعرين الجميلين محمد وليد المصري و غسان لا في طعمة اللذين كانا من الفائزين في تلك المسابقة.

وفي العام التالي كنت من الفائزين أيضاً مع الصديقين حسان الجودي وعلاء الدين عبد المولى اللذين تعرفت عليهما في ذلك العام وامتدت بيننا صداقة جميلة وحميمة وكنا كثيراً ما نجتمع نحن الثلاثة ونكتب قصائد مشتركة.

كانت تلك أجمل الأيام وكنا نظن حينها أننا نتسلى ولم نكن ندرك أن كل منا كان يستفيد من خصائص الآخر ونمزجها معاً في قصيدة واحدة.

كانت تلك الفترة بداية انطلاقتي، وقد لاقيت تشجيعاً حاراً من أستاذي القدير وصديقي الشاعر محمد ديب الزهر أمدّ اللهُ في عمره الذي فتح ذراعيه لموهبتي ودفعني للاشتراك في مهرجانات الشعر التي كانت تقيمها ومازالت رابطة الخريجين الجامعيين بحمص وبنجاح لافت.

□ ما هي برأيك أهم المؤثرات التي ساهمت بتكوين عبد النبي التلاوي الشاعر؟

□□ لعلّ من أهم المؤثرات التي ساهمت في تكوين شاعريتي وصقل موهبتي هي قراءة شعراء العصر العباسي لاسيما المتنبي ذلك الشاعر الفذ الذي حفظت معظم أشعاره وأنا في المرحلة الإعدادية ثم بعده وفي المرحلة الثانوية يأتي بشارة الخوري وعمر أبو ريشة ونزار قباني.

أما محمود درويش فله حديث آخر لأنه أثّر في أشد التأثير ووجهتني أشعاره بخطى ثابتة نحو الحداثة... أنا لم أنتبه إليه إلا في نهاية المرحلة الثانوية وما بعدها والحقيقة أن المتنبي والدرويش شاعران قلّ أن يجود الزمان بمثلهما ولا أعتقد أنّ شاعراً يضارعهما من قبل امرؤ القيس وحتى ما بعد نزار قباني بمئة عام على الأقل... لقد جعلتني تجربة محمود درويش أبتعد عن النظم والوضوح النثري غير الموظف وأعشق الحداثة، الحداثة الحقيقية، وليست الحداثة المصطنعة التي يقترفها أشباه الشعراء ممن يركبون حصان الشعر بالمقلوب وبحجة الحداثة التي لم يلامسوا سوى قشورها.

□ إلى آخر الليل تبكي القصيدة باكورة دواوينك الشعرية.. لماذا آخر الليل.هل هو وقت البوح والتأمل..ولماذا البكاء؟ وعلى ماذا؟

□□ لمجموعتي الشعرية إلى آخر الليل تبكي القصيدة حكاية طريفة سأرويها لك...! كنت أُعدُ لطباعة مجموعتي الشعرية الأولى وكان لديّ ما يزيد عن الثلاثين قصيدة انتقيت منها عشرين جمعتها تحت عنوان «شيطان الأغنية الأخيرة» ودفعتها للنشر عن طريق اتحاد الكتاب العرب على أن أقوم بإتلاف القصائد المتبقية..ظلت مجموعتي في الاتحاد حوالي ستة أشهر دون أن أعرف مصيرها وكنت كتبت بعد ذلك عدداً من القصائد كان أهمها قصيدة بعنوان إلى آخر الليل تبكي القصيدة أدعي أنها كانت من أكثر قصائدي تطوراً في تجربتي الشعرية آنذاك والقصيدة طويلة بالنسبة لجميع قصائدي التي كانت متوسطة الطول.. كان ذلك في نهاية الثمانينيات من القرن الماضي حيث سادت موجة القصيدة الطويلة التي امتطاها معظم الشعراء العرب وكنت عازفاً عن اقترافها لما وجدته من ترهل في بنيتها عند معظم من كتبها من الشعراء باستثناء محمود درويش الذي أطلق مديح الظل العالي وظل الشعراء يقلدونه سنوات طويلة.

المهم أنه في تلك الفترة جاءني الصديق الأديب المخلص الوفي محمد محي الدين مينو ليخبرني أن مجلة الناقد التي يصدرها الشاعر والصحفي رياض الريّس في لندن ببريطانيا أعلنت عن جائزة لأفضل مجموعة شعرية عربية وطلب مني التقدم لهذه المسابقة.... يومها ضحكنا طويلاً وقلت له متعجباً وهل تظن أن قصائدي تستحق الفوز بهكذا مسابقة، وعلى صعيد الوطن العربي...!! يومها ذكّرني بحصول شاعر من حمص على جائزة مجلة الآداب اللبنانية عن مجموعته أبيات ريفية وطلب مني بحرارة ألا أستهين بتجربتي.. كنت حينها لا أملك سوى خمسُ قصائد جديدة وبضع قصائد فائضة عن انتقائي للمجموعة التي أرسلتها لاتحاد الكتاب وتأخرت في إتلافها إهمالاً مني فقمت بضمها إلى قصائدي الجديدة وأطلعت عليها صديقي مينو قائلاً له أ بهذه تريدني أن أشارك؟ لم يجبني يومها ولكنه أخذها مني قائلاً سنتحدث فيما بعد... وفي اليوم التالي أقنعني بالتقدم للمسابقة بهذه المجموعة التي صار اسمها إلى آخر الليل تبكي القصيدة.

بعد حوالي ستة أشهر وكنت أشارك بأمسية شعرية في نقابة المعلمين بحمص حين

أمسكني الصديق الأديب محمد راتب الحلاق ليقول لي هات البشارة... لقد فازت مجموعتك الشعرية إلى آخر الليل بمسابقة مجلة الناقد.. لم أصدق يومها الخبر، واعتبرت الأمر مزحةً، وبعد عدّة أيام تأكد الخبر، ونشرته جميع الصحف في الوطن العربي... قرأت الخبر في الصحف الخليجية واللبنانية والمصرية، وكانت الصحف السورية هي آخر من نشر الخبر وللأسف... نعم إنه ليل وإنه حزن أن تكون صحف بلدك آخر من ينقل خبراً سعيداً يفرحك وقس على ذلك...

أما عن سؤالك: لماذا البكاء وعلى ماذا؟؟

فدعنا نعكس السؤال... لماذا الفرح وعلى ماذا...!!

الحزن هو قدر الإنسان العربي في هذا العصر نظراً لتفرق هذه الأمة انظر إلى ما يحدث في العراق منذ عام 2003 وانظر كيف يقتل ويشرد أهلنا في فلسطين على أيدي الاحتلال الصهيوني وانظر إلى معظم الحكام العرب الذين انتقلوا من تأييد أمريكا التي تدعم الإرهاب الصهيوني إلى تأييد الصهاينة في حصار غزة وإبادة أهلها...

أما الفرح فهو طارئ في حياة الإنسان العربي لأن الحزن والمأساة والقلق تلف الإنسان العربي داخل وخارج الوطن. فلا تطلبوا من الشاعر قصيدة فرح والسكاكين تنهش فؤاده.

□ ثمة من يوصف شعر التلاوي بالبوح الشفيف الجميل الذي لا يصدر الا عن شاعر شفاف يحاول أن يكتب قصيدته التي لا يمكن أن يكتبها أحد غيره... إلى أي مدى ترى هذا الكلام دقيقاً؟ ويلامس تجربتك الشعرية؟

□□ أعتقد أن من سيجيبك على هذا السؤال بشكل أفضل مني هو الناقد الحقيقي أو أي أحد من جمهور الشعر الذواقة أما بالنسبة لي فأنا لا أمسك القلم لكتابة القصيدة من أجل الكتابة فقط أو لأنه مضى على زمن لم أنجز فيه قصيدة أو لأنني دعيت إلى مهرجان شعري وينبغي أن أكتب من أجله قصيدة جديدة.

ولكن حين تعتمل في داخلي إرهاصات تدفعني للكتابة وحين تمسك القصيدة بتلابيب أعماقي ومشاعري حينها أمسك بالقلم لأكتب أشياء أجدها مختلفة في معظم الأحيان عما أقرؤه في صحفنا الأدبية وفي المجموعات الشعرية وأنا أزعم الآن أن معظم القصائد التي تنشر متشابهة إلا باستثناءات قليلة كما أنه أصبح هناك تكرار مرعب في ما ندعيه قصائد حداثوية سواء على مستوى قصيدة التفعيلة أم قصيدة النثر.

أما هربنا من قصيدة العمود لنخرج من الكلاسيكية ولماذا وقعنا في المطب نفسه إذاً؟... السبب هو أننا لم نفهم الحداثة إلا بالخروج عن المألوف من حيث الشكل، أو أن الحداثة هي أن تقول مالا يفهم من حيث المضمون وهذا خطأ قاتل... هنالك الكثير من الأبيات العمودية تمتلك من الحداثة ما يعجز مدعيها حتى على تقليدها... لذا أعتقد أن هذا الكلام لا يلامس تجربتي الشعرية فقط بل يتوغل في أعماقها.

□ أنت تنتمي إلى جيل خرج منه عدد من الشعراء منهم محمد وليد المصري- محمد علاء عبد المولى- حسان الجودي - غسان لافي طعمة.... إلى أي مدى ترى ذلك الجيل كان أميناً لمرحلته؟ وهل استطاع أن يعبر عنها خير تعبير؟

□□ هذا الجيل الذي نتحدث عنه أفرز شعراء حقيقيين ابتعدوا عن وهم الحداثة والعوم على زبد أمواجها لأنهم لم يتأثروا بفقاعاتها بل غاصوا ليستخرجوا اللآلئ من الأعماق ويصقلوها كل على حسب موهبته وطاقاته الفنية فوليد المصري وعلاء عبد المولى وحسان الجودي وغسان طعمة وآخرون هم ممن لم تسألني عنهم هم

أصدقائي في الشعر والموهبة وأحبائي الذين فهموا الحداثة من أعماقها وعبروا عنها بقصائدهم لا بتنظيرهم..

□ ثمة من يقول أن الشاعر عبد النبي التلاوي يُسمعك شجناً يحفر في أعماق نفسك، ويقول لك أن الرومانسية لم تنته، وإنما هي مستمرة في أنساغ الحداثة، وهي أقرب إلى رومانسية عبد الباسط الصوفي، ولكنها رومانسية عبد النبي التلاوي الحداثية أو الحداثوية؟

□□ حين تنتهي الرومانسية ينتهي الشعر وينقلب من مشاعر وأحاسيس ليغدو خطابات ومواعظ أو يجنح إلى الرمز بشكل مبالغ فيه ليصبح أقرب لرموز الكيمياء والرياضيات وليس الوزن ما يميز الشعر عن النثر فحسب بل إن امتلاك النص للحس الشعري الذي يخرج من أعماق الشاعر ليدخل إلى أعماق المتلقي نسمة عطر شفيف أو يوصله برعشة حب ليدخل إلى أعماق المتلقي، والحداثة غابة شاسعة نجد فيها زهوراً بريّة مدهشة بجوار سنديانة عتيقة أو فراشة جميلة تحوم حول زهرة شوكية أو قد ترى أشواكاً ليس لها أزهاراً.

وإن كنت أرى في عبد الباسط الصوفي شاعراً رومانسياً متميزاً إلا أنني لا أجد تقارباً يدنيني من رومانسيته ولا من حالته النفسية فالصوفي انطوائي يستعذب الألم الذي في أعماقه وينميه بسبب تعرضه لتجربة حب فاشلة وربما لأنها كانت من طرف واحد مما أثر على نفسية هذا الشاعر الكبير، وحساسيته المفرطة أدت إلى اضطرابات نفسية لم تتسع لها القصيدة وكتب في انتحاره قصيدته الرومانسية المدوية التي أعادت النقاد والدارسين إلى قصائده ولاسيما الرومانسي منها... أما أنا ففي أعماقي شيء من زوربا.

□ أنت من الشعراء الذين رثوا أنفسهم...لماذا.. وهل تعتقد أن ذلك يدل على الخيبات التي تعرّض لها الشاعر واليأس من الواقع أم أنه رؤية منطقية وواعية للحياة؟

□□ لعلك تقصد مرثية البنفسج...!!

أنا لم أرثِ نفسي، ولكنني كنت أتحدث عمن يريدون أن يتخلصوا مني، وهم يحلمون في يقظتهم برثائي ويهيئون الورد ليضعوه على قبري، عيونهم دامعة وأعماقهم تقول بصدق لقد كان وغداً جميلاً أحببناه.... ولكننا أحببنا أكثر الخلاص منه.

□ أنت متهم بالابتعاد عن الوسط الأدبي واللامبالاة في النشر والكتابة...هل هو اليأس... هل هو الشعور باللاجدوى أم أن هناك أسباباً أخرى..؟

□□ شعرتُ منذ عدة سنوات مضت أن هناك من يتصيد أخطائي ويتحدث عني بشكل سلبي همساً ومن وراء ظهري ويختلق مبررات لا معنى لها للإساءة إليّ. ولأنني لا أحبّ أن أرد على الإساءة بمثلها فإنني اعتبرت مرد ذلك إلى الغيرة. ولأنني أحبهم ولأنهم أصدقائي فقد آثرت الابتعاد عن الوسط الأدبي برمته كي لا تصدر مني ردة فعل تسيء إلى من أساء إلي.

إنهم أصدقائي وأنا أحبهم رغم كل شيء... ولا أخفيك أن هذا الابتعاد ضايقني أول الأمر ولكنني حين انصرفت إلى القراءة الحقيقية والجديّة وجدت في ذلك متعة لا توصف، وفائدة كنت بحاجة إليها ووجدت أنّ مفارقة الأصدقاء دون شرٍّ أو ضغينة أمر فيه الخير لنا جميعاً إذ لا يمكن أن نكون ديوكاً ينتف الواحد منا ريش الآخر ونحن أدباء هذا البلد وطليعته الواعية المثقفة وينبغي أن نكون قدوة.. ثم على ماذا نختلف؟!!

على إمارة الشعر...!! على الخلود...!!؟

أنـا علـى قناعـة تامـة أن الـزمن - لـيس الـراهن- ولكـن الـذي يعقب غيابنا جميعاً عـن هـذه الأرض هـو الـذي سينـصف الجميـع فعـلام المهاترات المجانية.. هل تفيد سوى بانتشار الحقد والضغينة بين أبناء عالم جميل اسمه عالم الشعر والأدب والفن.

أما عن الكتابة فأنا لم أنقطع عنها قط أما النـشر والمـشاركة في الأمـسيات الـشعرية فقـد أصـبحا أمـرين انتقـائيين أشـارك فيهمـا بـترو ومزاجية.

□ من سمـات قـصيدة التـلاوي الحـزن الـذي لا يشابهه أحد فيه. الذي ربما يختص بطريقة طرحه بعيداً عن التفجع والبكائية؟ لماذا يظهر الحزن في قصائدك... ألم تجد للفرح معادلاً موضوعياً في هـذا الزمن؟

□□ التفجع والبكاء يليق بالنادبات اللواتي يولـون في جنـازات المـوتى ويلطمـن الخـدود، أمـا الحزن والألم فهما دافعان قويان خلاقان يدفعان نحو الإبداع الحقيقي... أنا لا أستطيع أن أكتب قصيدة ما لم يسيطر على أعماقي حزن دفين أو سعادة يشوبها فرح. أو يمر في أعماقي ما يدفعني للإمساك بالقلم والبوح على ورقة بيضاء.

□ في شعرك ثمة مساحة واسعة للحب والغـزل الذي توشيه ببوح جميل شفاف... هل تعتقد أن هـذا البوح يعبر حقيقة عن الشاعر عبدالنبي التلاوي الذي يهرب إلى تلك الفضاءات الجميلـة الـتي لا تخلـو مـن بعض الألم؟

□□ ألم أقل لـك سـابقاً أن الحـزن دائـمٌ في مجتمعنـا وبلادنـا وأن الفـرح زهـرة ربيعيـة أهـوم حـول تويجاتها حـزن أو ألم تعطـي الحالـة نكهـة رومانسية تنشر الدفء في ثنايا القصيدة.

□ حـزت علـى بعـض الجـوائز الأدبيـة... مـاذا تقدم برأيك هذه الجوائز للشاعر وخاصة إذا كانت تجربتـه اختمـرت ووصـل إلى العقـد الخـامس أو السادس من عمره؟

□□ الجـوائز تـسلط الـضوء علـى تجربـة الـشاعر إذا كـان في بدايـة الطريـق، وتلفـت نظـر النقاد والمهتمين إلى صوته وتجربته، وهذه الفائـدة تحققـت لـي ولـبعض أصـدقائي في البـدايات أمـا عنـدما يـصبح الـشاعر في عقـده الخـامس أو الـسادس فـإن مـا يهمـه مـن الجـائزة هـو المـردود المادي...!

ستقول لي لماذا؟ وأقول لأن احتراف الأدب لا يوفر حياة كريمة للأديب في بلادنا ولكنه يوفر ذلك للاعبي كرة القدم وبعض الرياضيين.

□ مـا هـو رأيـك بحركـة النقـد عنـدنا وهـل تعتقـد أن النقـود الأدبيـة قـد أنـصفت تجربتـك الشعرية؟

□□ حركة النقد في بلدنا وفي سائر الوطن العربي ليست بخير وباستثناءات قليلة...
وينقصها الوعي والمسؤولية لأن معظمها ولا أقول جميعهـا ينطلـق مـن الـشللية ومنطـق المـصلحة الشخصية الضيقة والمحاباة فما إن يستلم أديب مركـزاً مهمـاً في صـحيفة مـا حتـى يبـدأ «المتناقـدون» ولا أقـول النقـاد بـنفض الغبـار عـن مؤلفاته، وتبدأ حلقات مسلسلات الإطراء والمديح والعكس صحيح أيضاً فهنـاك نقد موجه ضد هـذا الأديب أو ذاك لا يرى الناقد فيه إلا عثرات النص، أو فهمه هـو دون سواه من النص دون أية إشـارة إلى مـا هـو إيجـابي فيـه، وبـذلك يتحـوّل الناقد إلى «نـاقم» وهـذه أمـور تحكمهـا الـشللية والانتماءات، والأهواء الشخصية.

أمـا الناقـد الحقيقـي فهـو غائـب أو مغيـب لأسباب لا يعلمها إلا الله والضالعون في الأدب.

كما أن هناك نقاداً اطلعوا على التجارب الأوروبية للنقد وأتوا بقوالب جاهزة لا تقبل المرونة والتقريب وحاولوا وضع النصوص العربية في هذه القوالب بشكل قسري دون النظر إلى التباين الاجتماعي والسياسي والاقتصادي الذي يعيش فيه كل من الأديب الأوروبي والعربي، على زعم أن كل ما هو أوروبي صحيح لا يقبل الجدل أو المناقشة وأن كل ما هو عربي مشكوك بصحته، ولو عاد هؤلاء النقاد إلى «الجرجاني» لوجدوا الكثير مما يمكن الاستفادة منه في هذا المجال لأن الجرجاني وعلى بعده الزماني عنا وضع يده على مفاتيح للنقد لم يمسك بهما الغربيون إلا حديثاً.

أما عن الشق الثاني من سؤالك فقد أنصف النقد تجربتي الشعرية في البداية واحتفى بها وأعطاها برأيي أكثر ما تستحق وخاصة بعد حصول مجموعتي الشعرية الأولى «إلى آخر الليل تبكي القصيدة» على جائزة يوسف الخال في عام 1989 الصادرة عن دار الريّس، والآن وبعد ما يزيد عن العشرين عاماً، وبعد نضوج التجربة ورسوخها، فقد انصرف عنها النقد، ولم يعبأ بها.

❑ ثمة من ينتقد من رؤية نصف الكأس الفارغ... هل تعتقد أن ذلك يكون منصفاً للشاعر، وهل هي الطريقة المثلى في النقد؟

❑❑ الناقد الحقيقي هو من يحلل النص من ألفه إلى يائه ويتحدث عن الإيجابيات والسلبيات على حد سواء دون النظر إلى هوية الشاعر واسمه وانتمائه ومكان إقامته، ذلك ما أتوخاه من النقد وذلك ما يجب أن يكون عليه.

❑❑

المتنبي
بين الحصار والانتحار..

□ أديب قزاز *

وأخيراً قتل المتنبي غيلة، وشهدت الصحراء مصرعه الأليم، وكانت تلك اللحظة الخاطفة الفاجعة، في بلدة (الصّاخية) بالقرب من (دير العاقول)، أو (دير قنّى)(1) على الضفة الشرقية من نهر دجلة، وذلك في يوم الأربعاء في الثامن والعشرين من رمضان، الموافق للسابع والعشرين من أيلول سنة 354هـ ـ 965م وهو في طريق عودته من بلاد فارس، بعد أن قفل من زيارة (عضد الدولة البويهية) (فناخسرو الديلمي) سلطان شيراز وكان ساعتئذٍ قد تجاوز الخمسين بسنة واحدة.

وبتلك الفاجعة، توقف قلب (الفتى العربي) وسكتَ لسانُ أمير البيان، وانطوى علم الجسد، ليخفق علم الروح على مر الدهور..

ولكن!

من قتله؟؟؟

ولماذا؟؟؟

ـ أهم اللصوص وقطاع الطرق، كما هو شائع بين أكثر العامة، وبعض الخاصة؟.

ـ أم أنه (فاتك بن جهل الأسدي، خال (ضَبَّة بن يزيد العتبي) الذي قيل إنه ثأر لأخته (الطُّرطُبَّة) المرأة العاهرة (المسترخية الثديين).

ـ أم هو كافور الإخشيدي، حاكم مصر، وجنوب بلاد الشام عهدئذ، وكان قد سعى لقتله بشتى الوسائل، انتقاماً لما ألحقه به المتنبي من ذلٍ وتحقيرٍ وهجاءٍ كارب مرير، نتيجة الصراع الماكر الذي دار بينهما.

ـ أم أن السلطان الأعجمي (معز الدولة البويهي) عدو الأمير العربي (سيف الدولة الحمداني) وغاصب بغداد، وحاكمها المطلق، هو الذي أمر بقتله بالاتفاق مع ابن أخيه (عضد الدولة البويهي) الذي داجى الشعراء أثناء استضافته له، في شيراز، وعمد إلى صرف

* باحث من سورية.

انتباهه عن نواياه المقنعة بمظاهر الحفاوة والتكريم وفيض النوال.

ـ أم أنهم العباسيون الذين نكبوه في نسبه العلوي الهاشمي، واضطهدوه في حياته، ومنعوه من دخول الكوفة لرؤية جدته قبل موتها سنة 333هـ وقد ماتت قهراً وغماً بعد ذلك، ونحن نسمع أنين قلبه على فراقها بعد أن مزق صدرها الشوق والحنين إليه.

يقول الشاعر:

أحنُّ إلى الكأس التي شربَتْ بها
وأهوى لمثواها التُّرابَ وما ضمَّا(2)
أتاها كتابي بعد يأسٍ وترحةٍ
فماتت سروراً بي فمتُّ بها غمَّا
حرامٌ على قلبي السُّرورُ فإنَّني
أُعدُّ الذي ماتتْ به بعدَها سُمَّا

وكانوا قد حاولوا اغتياله في طبرية (بكفر عاقب) سنة 333هـ ـ أثناء اتصاله بالأمير (بدر بن عمّار الخرشَني) بسعي من الأعور (ابن كرّوس).

يقول:

أتاني وعيدُ الأدعياء وأنهم
أعَدُّوا لي السُّودانَ في كَفْرَ عاقبِ(3)
ولو صَدَقوا في جَدهم لحَذرتهُمُ
فهي في وحدي قولُهم غيرُ كاذبِ

ولم ينتهِ الأمر بهم عند هذا الحد، بل ظلوا مترصدين له، وآخذين عليه السبل ورصد العيون، فحاولوا تصفيته من جديد في طرابلس لبنان سنة 336هـ بإيعاز من (اسحق بن إبراهيم بن كيغلغ) لكن أبا الطيب، وهو رجل حاذق، اتبع الحيلة والدهاء ففاتهم جميعاً، تاركاً الرملة، متجهاً نحو أنطاكية قاصداً أبا العشائر الحمداني، وكان قد نفث من صدره زفرات حارة يهجو بها الأعور ابن كرّوس بقصيدته الشهيرة (عزيز من عذارى من أمُورِ).

يقول الشاعر:

فيا ابنَ كرّوسٍ يا نصفَ أعمى
وإن تفخر فيا نصفَ البَصيرِ(4)
تُعادينا لأنَّا غيرُ لُكنٍ
وتبغضنا لأنَّا غيرُ عُورِ
فلو كُنتَ امرءاً يُهجى هَجَونا
ولكنْ ضاقَ فِترٌ عن مَسيرِ

لقد شكل المتنبي معارضة سياسية شاملة في عصره، واختزلها في شخصه وحده فكان صداها، ومداها، ولسانها القوّال المبين، فرفضَ، وثار، واقتحم، وتمرد، وحرّض، وأنذر، وهدد، وتوعد، واهتزّ في قوته وكبريائه معتداً بنفسه، معتزاً بالعربية، مفتخراً بعروبته، مزهواً بها.

يقول الشاعر:

ميعادُ كُلِّ رقيقِ الشفرتين غداً
ومن عَصَى من ملُوكِ العُربِ والعَجَمِ(5)
سيصحبُ النصلُ مني مثلَ مضربهِ
وينجلي خبري عن صِمَّةِ الصِمَمِ
لقد تَصَبّرتُ حتّى لاتَ مُصطَبَرٍ
فالآن أقحَمُ حتّى لاتَ مُقتَحَمِ

إذن فهو يتوعد ويجاهر بنواياه متأرجحاً على هاوية الأخطار التي أحاقت بمسيرة حياته كلها، في زمن صعب معقد عصيب، وفي مجتمع مزّقته الفتن والمؤامرات وشلّته الفوضى، وأثقله الفقر، والجهل، والمرض، وانهيار الأخلاق، وتمزق المثل العليا في كل نفس، وأعمته الفئات المتصارعة على تمزيق جسد الدولة إلى أشلاء ونتف، نجم عنها نظام (الدويلات) البويهيون في العراق، والإخشيديون في مصر وجنوب بلاد الشام، والحمدانيون في شمال بلاد الشام، والفاطميون في المغرب العربي، والقرامطة في البحرين

والإحساء، وشرق شبه الجزيرة العربية، بينما الخليفة العباسي في القرن الرابع الهجري، (وهو زمن المتنبي) يعبث بلحيته صغار الجند المرتزقة من الأتراك المماليك والموالي.

وكان لهذا الانهيار في الحياة الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية، أن انعدم الأمن والأمان، وفقدت الثقة بين الحاكم والمحكوم، وتململ الشعب في ضعف وخنوع واستكانة، وهو يقاسي من وراء الملوك والأمراء، العذاب والألم، والثكل، تحت قهر السياط والظلم، ناهيك عن هجوم القرامطة المتلاحق على بغداد والكوفة والبصرة وفتكهم الساعر بالبشر.

في وسط هذا الواقع الاجتماعي الموبوء، وفي خضم هذا الصراع السياسي الدموي، نشأ الفتى الثائر (أحمد بن الحسين ـ بن عبد الصمد ـ بن غالب ـ بن مرة ـ الجعفي ـ الكوفي الكندي) المولود سنة 303هـ ـ نشأ جاداً، مُجداً، متزناً، رصيناً، فلا استهتار لا مجون، ولا خلاعة، ولا رذيلة، ولا سمر، ولا متسامرون، فهو في عزلة دائمة بين الكتب والدفاتر، وعند الوراقين، يطالع ويتثقف ويتلقى العلوم، في (كتّاب) الكوفة منذ يفاعته.

ونستطيع الجزم، بأن المتنبي قد استوعب واختزل في ذاكرته أحداث عصره الغارق ببحر الدم، هذا ما شغل بال أبي الطيب طوال الوقت، وجعله صدامياً غاضباً متهكماً على السلطان والزمان والسكان جميعاً.

يقول:

وجَنَّبني قُربَ السلاطين مقتُها
وما يقتضيني من جماجمها النسرُ(6)
لا تحسبنَّ المجدَ زقاً وقينةً
فما المجدُ إلاّ السيفُ والفتكةُ البكرُ
وتضريبُ أعناق الملوك وأن تُرى
لكَ الهبوات السودُ والعسكرُ المجَرُ

ثم أطلق تحذيره الشهير، فقال:

وإنّما الناسُ بالملوكِ وما
تُفلحُ عُربٌ مُلوكُها عَجمُ(7)
بكل أرضٍ وطئتها أُمَمٌ
تُرعى بعبدٍ كأنها غَنَمُ!!

إنه ينذر بالضياع والخراب، إذا ظلّت ناصية الأمور بأيدي هؤلاء الغاصبين من الحكام المستبدين بالبلاد والعباد.

ولم يكن أبو الطيب يبغي إهانة الشعب، بل كان يرمي إلى إحداث هزة عنيفة في إحساسه وضميره، علّه يفيق من سباته، ويصحو من غفوته، وينتصر لكرامته المهدورة، وحقوقه المسلوبة، وما كان ليقسو، إن قسا، لولا توجعه، وتحرّقه على أمته وبلاده، التي استبدّ بها من لا ينتمي إليها، وإلاّ، فلا صلاح، ولا فلاح، ولا نجاح، بل المزيد من الهوان، فالأموات لا يعنيهم الذل.

يقول:

من يَهُن يَسهُلُ الهوانُ عليهِ
ما لجُرحٍ بميتٍ إيلامُ(8)

واستناداً إلى هذا كله، لم تكن حياة أبي الطيب في مأمن، وهو يتنقل بين الأمصار مغامراً في رحلات سندبادية خطرة، بل كان محاصراً يتعقبه الخصوم والأعداء من كل جانب، لذلك نبت به الأرض وجافاه المكان، وأخذ يضرب في الأمصار ضرب القمار، فإمّا لهذا وإما لذاك.

يقول:

أبداً أقطعُ البلادَ ونجمي
في نُحُوسٍ وهمتي في سعود(9)

ثم يقول:

غنيٌّ عن الأوطانِ لا يستخفُّني
إلى بلدٍ سافرتُ عنهُ إيابُ

فكان ما كان له في الدولة الحمدانية، إن وجود مثل هذا الشاعر المعارض، الرافض المحرض، ذو اللسان القوّال، والصوت الهادر، وهذا الداهية المحنك الخبير بخفايا الملوك والحكام، لا يجب أن يستمر إلى ما لا نهاية إلى جانب الأمير العربي المحارب ذي الشوكة والبأس والسلطان، وإلا كان الخطر قادماً بعد حين من نحوهما إليهم في بغداد، وربما انقلب عليهم أسُ المحن، ومن المؤسف، أن الإمارة الحمدانية، ما كانت بخالية من العناصر الدخيلة التي كانت تعمل في وراء الستار على خلخلة التماسك والاستقرار في المجتمع الحمداني والذي زاد الأمر تفاقماً اعتماد سيف الدولة على غلمانه الأتراك في قيادة الجند، أمثال (قرغويه) قاتل (أبو فراس الحمداني) فيما بعد، والذي انقلب على الأمير سعد الدولة ـ ابن سيف الدولة، الذي تولى الإمارة بعد موت أبيه، واستأثر بالحكم بالتعاون مع الروم، ثم (بكجور ـ بدر ـ نجا ـ رقطاش ـ يماك) وكان سيف الدولة، قد استأمن غلامه (نجا) على الجيوش، وأرسله على رأس الغزوات، لكنه لم يلبث أن طمع بملك سيده (سيف الدولة) وشق عصا الطاعة، وخرج عليه، وملك ميافارقين، وأرمينية) سنة 353هـ، ونلاحظ أن هذه الخيانات نشطت أثناء مرض سيف الدولة الطويل الذي أدى إلى وفاته سنة 356هـ، بعد أن استتب به الفالج، وكان أبو الطيب يفصح لسيف الدولة عن استيائه ورفضه لوجود مثل هذه العناصر في مفاصل الدولة الحساسة، وليس علينا أن نتجاهل كره هؤلاء الغلمان القادة للشاعر، لمعرفتهم بكره الشاعر لهم ونفوره منهم.

ولعل هؤلاء، ممن كانوا يكيدون للشاعر ويتربصون به، لتوجسهم من دهائه، وجرأته على الفضح والمكاشفة، وهو بينهم، ومعهم، وحولهم، لا بل أقربهم جميعاً إلى مكنون الأمير وطوايا نفسه.

وقد قال (ابن مسكويه) (11) في كتابه الشهير (تجارب الأمم) وكان هؤلاء الأتراك من القواد، قد لعبوا في الدولة الحمدانية، أدواراً كثيرة لم تكن مشرفة في أكثر الأحوال.

وصدف أن توفي (يماك) وهو عبدٌ لسيف الدولة من أصل تركي، كان مقرباً منه للغاية، وانتاب سيف الدولة حزن شديد عليه، وأقام له مأتماً رسمياً، ووجد أبو الطيب الأمير على هذه الحال، فلم ترق له المسألة، فنظم مرثية واجب، عزّى فيها الأمير على فقد عبده (يماك) وهو موضوع المرثية، والغريب أنه لامه على حزنه جراء عبد تركي، واعتبر أن الحزن هنا، لا يليق به، ولا مبرر له، وهذا يدل على أن المتنبي كان متعصباً للعرب، حتى في رثاء العرب:

فقال مستهلاً:

لا يحــزنُ اللهُ الأمــيرَ فــإنّني ... لآخــذُ مــن حالاتــه بنصيبِ(12)

علينا لكَ الإسعادُ إن كان نافعاً ... بشقِ قُلـوبٍ لا بـشقِ جيـوبِ

ثم يمرر بيت القصيد فيقول:

وإنّ الـذي أمـستْ نـزارُ عبيـدَهُ ... غـنيٌ عـن اسـتعبادهِ لغريـبِ

تـسلَّ بفكـرٍ في أبيـكَ فإنّمـا ... بكيتَ فكان الضحكُ بعد قريبِ

وكذلك نرى حقد اللغوي (ابن خالويه) وهو مؤدب أبناء سيف الدولة، على أبي الطيب وابن خالويه هذا، أعجمي وأصله من خوزستان، وكان أبو الطيب، قد بزّه مراراً في مناظرات لغوية كانت تقام في مجلس سيف الدولة على الدوام.

يقول الجرجاني في كتاب (الوساطة)(13): (فإذا نحن أمام شاعر مثقف ثقافة لغوية عميقة،

لا يصطنع اللغة كأداة تعبير، بل يتقنها إتقان اللغويين المتخصصين، ويفصل فيها النظريات، ويؤدي الشواهد، ويبين وجوه القياس، ويدفع انتقادات الخصوم فيها بالحجة القوية، والمقابلات الدقيقة، شأن كبار أرباب الصناعة).

وكان التحدي حاسماً في قوله:

أنامُ ملءَ جفوني عن شواردها

ويسهرُ الخلقُ جرّاها ويختصمُ

ضمير الهاء في شواردها عائد إلى أسرار اللغة العربية التي ملك ناصيتها أبو الطيب دون غيره من علماء عصره، وكان قد غضب على العالم اللغوي (ابن خالويه) غضبة مضرية في إحدى المناظرات لنصرة سيف الدولة، فقال متهكماً: ويحك! اسكت، فإنك أعجمي، وأصلك خوزي، فمالك والعربية!

ثم قال في موضع آخر مستخفاً بشعراء البلاط وبذوق سيف الدولة ذاته، وما أدرك ما سيف الدولة وما له من هيبةٍ وسلطان؟!

بأيِّ لفظٍ تقولُ الشعرَ زِعنفةٌ

تَجوزُ عندكَ لا عُربٌ ولا عَجَمُ؟!

ويبين اليازجي في شرحه للديوان، أن (الزعنفة) هي جماعة من الأوباش، لقد كان أبو الطيب ذا نزعة عربية طاغية في عصر انهارت فيه السلطة العربية، وهو يؤمن بالعنصر العربي، وقد آلمه أن يراه خاضعاً للآخر مستسلماً له، حتى إنه انتقص من قيمة السيف الهندي، لأنه لا يضاهي السيف العربي.

يقول:

تهابُ سيوفُ الهندِ وهي حدائدٌ

فكيفَ إذا كانت نزاريةً عُربا؟!

ولذلك كان يريد تطهير الأرض من أشباه الرجال الخانعين، ومن الحكام المستبدين غير العرب، فكان ذا نزعة دموية صارخة، فهو يريد إعادة الحق إلى نصابه، وسيادة العرب على مقدراتهم(14).

ففي حلب وعند سيف الدولة، وبعد خروجه من البلاط، منتهياً من إلقاء عتابيته الشهيرة (واحرَّ قلباه) انهالت على أبي الطيب نبال تبغي قتله، لكنها لم تصبه بمقتل وقد قيل عن أسباب ذلك كلاماً متفاوتاً، أشهره ما ذهب إليه الباحث (محمود محمد شاكر) في دراسته الموسعة عن أبي الطيب، فقد ردَّ السبب إلى علاقة الحب التي كانت تربطه (بخولة) أخت سيف الدولة، والتي انتبه إليها الأميران — أبو العشائر والي (أنطاكية)، ثم أبو فراس والي (منبج) والرواية مأخوذة برمتها عن ما جاء في (الصبح المنبي عن حيثيات المتنبي) للبديعي، الذي أتى بأخبار عن الشاعر، جدُّ عقيمة وسقيمةٍ وغير مستقيمة، وهي مدعاة لكثير من الشك، لما فيها من مضغ الكلام الواهن الواهي، ومن المفيد أن نسوق رأي الباحث (محمد كمال حلمي) بما جاء به البديعي عن المتنبي قال(15) (على أني الاحظ، أن صاحب كتاب (الصبح المنبي عن حيثيات المتنبي) من المؤلفين الذين يريدون إرضاء أمرائهم الذين يؤلفون لهم الكتب، وينضمون إلى آرائهم طمعاً في اكتساب رضاهم، ونوال عطاياهم، وفي مقدمة كتابه ما يلقي الشك في نفس المطالع من هذه الناحية، كقوله عنَّ لي أن أتشرّف بخدمته (أي الأمير عبد الرحمن) بتأليف كتاب يشتمل على غرار الآداب ونتائج الألباب، ليكون وسيلة إلى أن أُعدَّ من حملة خُدّامه، وأتشرف بتقبيل مواطئ أقدامه، فينقذني من شراك الفقر ويستخلصني من مخالب الدهر)!!

فهل من يسدد لتقبيل مواطئ الأقدام، مؤرخ نزيه وشريف؟؟!!

على أي حال ـ فإن أبا العشائر بعيدٌ عن مركز الحكم في حلب لكونه مشغولاً بتصريف أعمال أنطاكية، وكذلك حال أبي فراس،

القائم على أعمال (منبج) بينما لم يصدر عن سيف الدولة أية إشارة، أو تلميح، أو موقف يتعلق بعلاقة أخته (خولة) وهي أميرة مقيمة في كنفه بحلب، كما أن أبا الطيب، لم يفصح في ديوانه كله عن ما يدل بشكل منطقي وواضح، على وجود مثل هذه العلاقة المزعومة، بينه وبين الأميرة (خولة الحمدانية) وهذا يعود بنا إلى أن أسباب الاغتيال، إنما هي على الأرجح سياسية بامتياز.

(وكانت السياسة مما قرّب أبا الطيب وأدناه من مجلس سيف الدولة سواحره، وخلوته وما لأبي الطيب من نبوغ ودهاء، جعلت له منزلة لا تدانيها منزلة أحد من أقاربه أو أهله أو شعرائه الذين كانوا ببابه)(19).

كانت الشعوبية متفشية كالسرطان في الرقعة العربية كلها، ومن ضمنها المجتمع الحمداني وكان أبو الطيب من ألدّ أعدائها، وقد نبّه الأمير سيف الدولة إلى سوء البطانة في دولته وحين سأله (أبو الفتح عثمان بن جني) وهو عالم لغوي كبير وأقرب المقربين لأبي الطيب وأول شارح لديوانه: كيف يكون الشعر في غير سيف الدولة؟

أجاب أبو الطيب: (حذرناه، وأنذرناه، فما نفع فيه الحذر)(16).

إذاً هجر أبو الطيب حلباً على حين غرة، بلا وداع ولا سلام، وكان هجراً لا رجعة بعده فغذّ المسير نحو دمشق، التي كانت خاضعة لنفوذ الدولة الإخشيدية، وكان عليها حاكماً يهودياً تدمرياً(17)، يدعى (ابن ملك)، فلما وافى دمشق ودخلها، أحسن (ابن ملك) استقبال الشاعر لمعرفته المسبقة بقيمته ومكانته، لكنه طمح وتمنى مجاذباً الشاعر أن يخصه بشيء من شعره، لكنّ أبا الطيب، ترفع عنه وأبى، وتقذّر منه، وازدراه، فغضب اليهودي (ابن ملك) وانبرى يكاتب كافور، ويكيد له عنده كيداً يهودياً، انتقاماً من رفضه، وازدرائه له، وأبلغه أن المتنبي رفض رفضاً قاطعاً، تلبية الدعوة، وأنه لا يقصد العبيد إلاّ أن كافوراً، دأب يلحُّ في طلبه عبر رسائله المتلاحقة إلى (ابن ملك) حاكم دمشق وقد أضمر ضمرة خبيثة للشاعر، وجعل يضايقه ويكيد له عند كافور، كيداً عظيماً.

وصار من غير الممكن لأبي الطيب البقاء في دمشق تحت أنظار حاكمها اليهودي (ابن ملك) بعدما كان بينهما من المكارهة والنفور.

فإلى أين يتوجه إذن.. بعدما ضاقت به دمشق واستحال فيها البقاء؟

تظاهر أبو الطيب بنيته على قصد مصر، لكنّه يمم شطر وجهه نحو [الرملة] عند صديقه القديم (أبو محمد ـ الحسن بن عبيد الله بن طفج) الذي وجد عنده الحفاوة والتكريم والأمان إبان إفلاته من محاولة اغتياله في طبريا (بكفر عاقب) سنة 336هـ، فقد استقبل الأمير الشاعر أحسن استقبال، وخصه ببالغ الحفاوة، ما حدّ من سورة نفسه، وغلواء غضبه، وجعله أكثر هدوءاً، بعد أن غلب عليه اليأس والضجر جراء إحساسه بكبريائه المطعونة، لكنّ كافوراً، ورغم علمه الأكيد بنفور الشاعر منه، وبغضه له، ظلّ يلوب متحرقاً بشوقه العارم لرؤية الشاعر في بلاطه، فأمطر الأمير الحسن، والي [الرملة] برسائل متلاحقة، يطلب فيها إقناع الشاعر بأية وسيلة بالتوجه نحو الفسطاط، وكان كافور يقول لأعوانه: (أترونه يبلغ الرحلة ولا يأتينا)(19)؟

وشرع أمير [الرملة] يقنع أبا الطيب بالمسير نحو مصر نزولاً عند رغبة كافور المبطنة بالأمر والإجبار والحصار، وإخراج حاكم الرحلة ذاته، وأبو الطيب يتعسر عليه ويضيق بطلبه لما تحمله نفسه من الضجر والتبرم.

لم تكن الدوافع الشخصية، والسياسية غائبة عن إلحاح كافور في طلب المتنبي من أمير [الرملة]، فثمة تناقضات جمة في تكوين كلا

الرجلين من حيث الدوافع، والأهداف، والغايات، والوصي كافور عليم بكل تفاصيلها، وكذلك المتنبي أكثر علماً بها.

على أي حال، فإن الشاعر، في (الرملة) كان في حيرة من أمره، وأن التباطؤ أو الرفض قد يؤدي إلى خطر مؤكد على حياته، وانقاد الشاعر لرغبة الأيام، لا رغبته، تدفعه رياح التقادير، فهو قد أصيب في آماله السياسية، ومشروعه القومي، إن جاز التعبير، مما زاد في محنته وعمّق يأسه في الوصول إلى أهدافه وتحقيق آماله، والذي لا بدَّ من التسليم فيه، هو أن كافوراً، كان يعلم يقيناً أن أبا الطيب لا يضمر له حباً، ولا يقيم له وزناً، ولا كرامة، بل كان يحتقره في نفسه، ويمقته في سره، ويعلم ما يعلمه كافور عنه.

وهَهُنا تكمن المعضلة، فالمسألة في غاية الدقة، والخطر، والحذر، وكان لا بُدَّ للشاعر من أن يتكلف ظروفه، ويحتال لنفسه ما استطاع ليخرج سالماً من المأزق، فاستنفر خبرته، وحنكته، وبصيرته النافذة، حتى أخذ بأسباب المبادرة، وطفق ينظم (كافورياته) مفترعاً أسلوباً غير مسبوق في الشعر العربي كله، فألبس الهجو بردة من مدح ممزوج بحرير السخرية، والهزئ، والإذلال، وإذا لم يكن من المدجاة بدٌّ، فليبدأ إذن، بأول لطمة يصفع بها وجه كافور مستقبلاً مدحه بهجاء دونه كل هجاء.

فقال:

كفى بكَ داءً أن ترى الموتَ شافياً
وحسبُ المنايا أن يكُنَّ أمانيا
تمنيتَها لما تمنيتَ أن ترى
صديقاً فأعيا أو عدواً مُداجيا(20)

أي ابتهاج وغبطة لأبي الطيب في حضرة كافور، وهو يشكو من داء عضال، لا يشفيه منه إلا الموت! وحسبه من داء أن يرى نفسه أمام عبدٍ يُقال له (أنتَ بدرُ الدُجى) وهل كان كافور متشوقاً لسماع مثل هذه الافتتاحية الكارثية الفاجعة بعد ترقب ولهفة؟! ثم يمضي أبو الطيب مشككاً بأخلاق كافور، وما يمكن له أن يضمره من الأذى مع آتي الأيام غير قانع بما بيديه من مظاهر الجود والكرم والهبات التي غمره بها، يقول مصرحاً بذلك:

إذا الجودُ لم يرزقْ خلاصاً من الأذى
فلا الحمدُ مكسوباً ولا المالُ باقيا
وللنفسِ أخلاقٌ تدلُّ على الفتى
أكانَ سَخاءً ما أتى أم تساخيا

ثم قرر دفعة واحدة، أن يضع العصي في العجلات، محدثاً إرباكاً واضطراباً، وتوجساً ضمنياً في نفس كافور، فصدمه بطلبه المفاجئ، على أن يكون المدح مقابل توليته ولاية من الولايات التي تقع تحت نفوذه، فتقبل كافور الطلب ووعده بتنفيذه في وقت لاحق. والذي يجب ألاّ نغفل عنه، هو أن المتنبي كان متيقناً في داخله من نكص كافور لعهده وتنكره لوعده، فقد ظلَّ مستمراً برشقه بالقذع والفحش في كل قولٍ قاله له فكافور في نظر المتنبي، ليس موضع مدح صادق لا في خُلقه، ولا في خَلقه، ولا يبالي طالما أنه يتشفى منه في كل نظم.

وكان الاتفاق في معنى البيت التالي يقول:

وغيرُ كثيرٍ أن يزوركَ راجلٌ
فيرجعَ ملكاً للعراقين واليا
وإذا كَسَبَ الناسُ المعالي بالندى
فإنَّكَ تُعطي في نداكَ المعاليا

وأيضاً علينا أن ننتبه إلى أن المتنبي كان يأمل، ولكن بلا أمل، ويرتجي، ولكن بلا رجاء وإلاّ! لماذا لم يجانب الشاعر السخرية اللاذعة، وقلب المعاني، ولفتها عن وجوهها، قبل أن يتضح

له بشكل حاسم ونهائي موقف كافور الرافض لوعده؟!

ثم علينا أن نذكر ما جرى لأبي الطيب في دمشق عند (ابن ملك) وفي (الرملة) عند واليها أبو الحسن (عبد الله بن طفج) والظروف المعقدة التي أحاقت بالشاعر من خلال رسائل كافور المجنونة لكلا الواليين، وهذا يؤدي إلى أن فكرة طلبه للولاية لم تكن في خاطره قبلاً، أي أثناء وجوده في (الرملة)، التي ضعف واليها أمام إلحاح كافور، ولم يوفر له الحماية، رغم محبته للشاعر، وهنا، كان الحصار الذي دفع بأبي الطيب أن يتوجه قسراً نحو مصر، إذاً، من غير الممكن أن ينكفئ نحو دمشق وفيها اليهودي ابن ملك، ولا العودة إلى حلب، بعدما جرى له فيها ما جرى.

ولم يكن يفكر بالتوجه إلى العراق، حيث أعداؤه هناك، في كل مكان، لذلك كان لا بد له من أن يجاري رياح التقادير ويرمي بنفسه إلى جحيم كافور الإخشيدي، وإذا كان أبو الطيب مصراً حتى النهاية على ركوب الأخطار، فليمضي بروحه الثائرة، الشاكية المعذبة في الطريق الوعرة والمسالك الخطرة، ولو حطمته الصخور في مهابط الشر، ومهاوي الردى، وقد أضحت كبرياؤه المطعونة تنزف ألماً، وتعتصر ندماً جراء عيشه بين الأجلاف والتافهين، ومنهم كافور الإخشيدي بالتأكيد.

انظر إلى قوله، وهو يهنئه ببناء دار جديدة، وتقع في الشمال الشرقي من حي العسكر قد أطلق على هذا القصر (بدار الفيل) استناداً إلى ما ورد في (النجوم الزاهرة) لأبي المحاسن (التغري بردي).

يقول:

إنّما التهنئاتُ للأكفّاء

ولِمَن يدّني من البُعَداء

وأنا منكَ لا يُهنّئُ عضوٌ

بالمسرّاتِ سائرَ الأعضاء(21)

أين التهنئة يا أبا الطيب؟ إنك تهنئ نفسك!

يقول اليازجي في شرحه: أنا منكَ، أي أنا وأنت كإنسانٍ واحد، وإذا نال الإنسان مسرةً، اشتركت فيها جميع أعضائه، فلم يهنئ بعضها بعضاً.

ثم انظر إلى قول الواحدي في شرحه: وهذا طريق المتنبي يدعي لنفسه المساهمة والكفاءة مع الممدوحين في كثير من المواضع... فلا أدري لِمَ احتمل ذلك منه!

وإذا كان لا بُدَّ من الإجابة عن تساؤل الواحدي، فإن أبا الطيب، كان مهاباً، مرهوب الجانب، ذا حضور قوي، حتى قيل إنه كان في جيشٍ وحده.

وبالعودة إلى قصيدة التهنئة بالدار الجديدة، نتدبر التهكم، وهو يمدحه بخبث شديد ويذكره بخساسته ولؤمه وطبيعته النادرة، وهو يعبر عن ذلك مواربةً لا صراحةً مستغلاً لونه الأسود، إذا جعله (شمساً منيرة) لكنها سوداء!!

يقول:

تفضحُ الشمسُ كلّما ذرّتِ الشمـ

ـسُ، بشمسٍ منيرةٍ سوداء

إنّ في ثوبكَ الذي المجدُ فيه

لضياءً يُزري بكلِ ضياء

من لبيضِ الملوكِ أن تُبدلَ اللو

نَ بلونِ الأستاذ والسحناء

يقول الواحدي: كان المتنبي يعلم أن ذكر السواد على مسامع كافور أمر من الموت(22). ثم يجعله (رجاء العيون في كل أرض)!

وأية عيون هذه التي ستأتي من أقاصي الدنيا راجية أن ترى عبداً أسود، مخصياً مشفره

نصفه، ينام عمى لا كرى، نتن الروح والجسد، ضيق القلب، رحيب البطن مثقوب الشفة، كمشفر البعير، مشقوق اليدين، يشبه الركدن، مباع بسوق النخاسة بفلسين؟

يقول غير مبال بهزئه:

يا رجاء العيون في كل أرض
لم يكن غير أن أراك رجائي!

وهل نحن وصورة كافور على هذا النحو من القبح والسوء، مصدقون شوق المتنبي لرؤيته؟ وهل المتنبي ذاته، مصدق نفسه بما يقول؟

أم أن كافور سعيد بهذا الوصف، أو مسرور به؟

فلو نظرت، وتأملت، ثم تدبّرت وفصلّت، ستجد بلا عناء، أن كافوراً، ما كان بنظر المتنبي، إلاّ أعجوبة من عجائب الدهر المثيرة للضحك والسخرية، فمن كان يتوق للترويح عن النفس جراء حزن ألمّ به شديد، فليأتِ إلى الفسطاط، ليزيل عنه الهمّ والغمّ من رؤية هذا الكائن الغرائبي العجيب، فهو (كاركتر) مثير للهو والتسلية.

يقول:

ومثلك يؤتى من بلاد بعيدة
ليُضحكَ ربّات الحداد البواكيا(23)

كان كافور يجيد فهم ذلك كله، ويَنفذ إلى سريرته، ويبصر به، ويدركه حقاً. ولابد أنه احتفظ لنفسه بعقاب الشاعر في الوقت المناسب.

وتضيق الآمال بأبي الطيب، ويتسع إحساسه بالغربة والوحشة والقنوط، لكنّه رغم هذه الحال اليائسة، متمسك بمواصلة السخرية والنيل من قناة حاكم مصر حتى لتحسب أنه يدفعه دفعاً إلى قتله!

فقد بلغ السيل الزبى، عند كل الخصمين، بعد أن صارت المداجاة مكشوفة وكان الحصار الذي ضربه كافور على الشاعر وسط دائرة من نار، قد أخذ من نفسه وروحه وجسمه مأخذاً رمى به إلى براثن الحُمى الخبيثة، وقد شارف من كربها على الهلاك والموت وقد وصفها في القصيدة (الحمّى) الشهيرة فقال:

أقمتُ بأرضِ مصر فلا ورائي
تخبُّ بي الركابُ ولا أمامي(24)
وملّني الفراشُ وكان جنبي
يملُّ لقاءَه في كل عام
قليلٌ عائدي سَقِمٌ فؤادي
كثيرٌ حاسدي صَعبٌ مرامي
عليلُ الجسم ممتنعُ القيام
شديدُ السكر من غير المُدام
وزائرتي كأنّ بها حياءً
فليسَ تزورُ إلاّ في الظلام
بذلتُ لها المطارفَ والحشايا
فعافتها وباتت في عظامي
إذا ما فارقتني غسلّتني
كأنّا عاكفان على حرام

والقصيدة طويلة ومؤثرة ويمكن مراجعتها في الديوان، فقد صور الشاعر ببراعة فائقة واصفاً تردي صحته، وقربه من الهلاك، مشيراً إلى إحساسه العميق باليأس والوحشة، والتشاؤم من حتمية الهلاك، فقد كان موقناً بأنه لن ينجو من براثن الحمّى التي كانت تهدد حياته بسكراتها (وربما) كان كافور متورطاً في دس السم له في طعام أو شراب، فسؤال الطبيب لأبي الطيب يغرينا في افتراض ذلك، حين اتجه في تشخيصه إلى الشك بوجود شيء مريب في طعامه، أو شرابه، وكافور متمرس في مثل هذا، فهو قد تخلص من ولي العهد وابن سيده (أبو علي الحسن بن محمد الإخشيد) بقتله مسموماً وكلمة (ربما) التي بنينا عليها الشك، لا تفيد الجزم بالشيء، كما أنها لا تنفيه.

انظر إلى سؤال الطبيب لأبي الطيب.

يقول:

يقـولُ لـيَ الطبيـبُ أكلـتَ شـيئاً
وداؤكَ في شـــرابكَ والطعــــام

ونجا أبو الطيب من الحمى، وبقي في داره المراقبة من غلمان كافور، ولم يبقَ أمامه من سبيل، سوى أن يستجمع ما أوتي من حنكة ودهاء، كي يجد طريقة ناجعة للخروج من عنق الزجاجة.

كظم أبو الطيب غيظه، واحتبس حمم بركانه في صدره، وطفق يعد العدة (للهروب الكبير)(25) فاتخذ لنفسه مقاتلين ثقاة أشداء لمقاومة هجوم محتمل، فحمل الماء على الإبل لعشر ليال، وتزود لعشرين، ودفن ذخائر السلاح والرماح والسيوف والدروع في الرحل سراً وكانت خطته، زيادة في إمكانية النجاح، أن يهتبل فرصة احتفالات عيد الأضحى (ذو الحجة سنة 350هـ كانون الثاني عام 962م، للخروج من الفسطاط، وكان التاسع من الشهر المذكور، وهو المناسبة التي تجري أثناءها في بلاط كافور، المراسم والاستعراضات التي تجلب جمهوراً كبيراً من الناس، خير مسعف على الهرب خفية(26).

إنه الهرب الكبير من قبضة الموت المحتم، فقد حاول أبو الطيب أن يجد لنفسه مخرجاً(27) فاستعمل الحيلة طالباً من كافور أن يأذن له في السفر إلى (الرملة) ليقضي مالاً كُتب له به وهو ينوي في الحقيقة الهروب من مصر بحثاً عن ملجأ آمن، وربما عند صديقه والي (الرملة) الأمير (حسن بن طغج) لكنّ الحيلة بالتأكيد لم تنطلِ على كافور، فمنعه وحلف عليه ألا يغادر وقال: نحن نرسل أحداً من قبلنا يقضيه لك، الأمر الذي سبب سورة غضب شديد في نفسه، وبذلك أيقن بشكل حاسم، أنه في حصار يراد منه تصفيته لا محالة.

يقول الشاعر في إثر ذلك:

أتحلــفُ لا تُكلّفُـــني مَـــسيراً
إلى بَلَـدٍ أُحـاوِلُ فيـه مـالا(28)
وأنــتَ مكلفــني أبــني مكانــاً
وأبعــد شُــقّةً وأشــدَّ حــالا
وإذا ســرنا عــن الفــسطاط يومــاً
فَلَقّــني الفــوارسَ والرجــالا
لــتعلمَ قَــدرَ مــن فارقــتَ مــني
وأنّكَ رُمتَ من ضَيمي مُحالا

وتجدر الإشارة هنا إلى أن أبا الطيب كان قد التقى القائد العسكري (أبو شجاع فاتك) حاكم إقليم الفيوم، حين دخل الفسطاط للعلاج من وعكة صحية ألمّتْ به، وكان فاتك هذا أحد أعلام الدولة الإخشيدية، بدأ حياته مملوكاً لدى الملك محمد الأخشيد مؤسس الدولة الأخشيدية، ثم أعتقه، وتدرج في مراتب الجيش حتى صار أحد القادة العسكريين المشهود لهم بالبأس والقوة، ولقب على إثر ذلك (بفاتك المجنون) وتفيدنا كتب التراجم وأهمها ما جاء في شرح العكبري (أن الأمير فاتك والشاعر المتنبي قد فَتَنَ كلٌ منهما الآخر فوراً؛ وكان فاتك ينطوي على بغض كافور ومعاداته، وكان أبو الطيب يحبه ويميل إليه، ولا يمكنه إظهار ذلك تحسباً من الأسود، ثم التقيا بالصحراء مصادفة من غير ميعاد، وجرت بينهما مفاوضات) إلى هنا ما جاء في ترجمة العكبري.

ولكن؟! ما فحوى هذه المفاوضات، وما مغزاها؟ لا شك أنهما اتفقا على أمرٍ خطيرٍ يتعلق بكافور، وأغلب الظن، أن فاتكاً أبلغ المتنبي بنيته الميل على كافور بانقلاب عسكري وانتزاع الفسطاط منه، لكنّ موت فاتك المفاجئ حال دون تحقيق ذلك، فانقصف الأمل عند أبي الطيب، واختفى بصيص النور، وتملك الظلام

أعماق أبي الطيب، وبكاه بدموع مدرارة، ورثاه بحزن عميق فاجع، ومن غير المنطقي أن نعتبر ما دار بينهما، قد تعدى شؤون السياسة إلى غيره(29).

يقول:

الحزنُ يُقلقُ والتجمُّلُ يردَعُ
والدمعُ بينهُما عصيٌّ طيِّعُ
يتنازعانِ دموعَ عينِ مسهَّدٍ
هذا يجيءُ بها وهذا يُرجِعُ
تصفو الحياةُ لجاهلٍ أو غافلٍ
عمّا مضى فيها وما يُتوقَّعُ
أين الذي الهَرَمانِ من بنيانه
ما قومُهُ ما يومُهُ ما المصرَعُ
أيموتُ مثلُ أبي شجاعٍ فاتكٍ
ويعيشُ حاسدُهُ الخصيُّ الأوكَعُ
أبقيتَ أكذبَ كاذبٍ أبقيتَهُ
وأخذتَ أصدقَ من يقولُ ويسمعُ
وتركتَ أنتنَ ريحةٍ مذمومةٍ
وسلبتَ أطيبَ ريحةٍ تتضوَّعُ
قُبحاً لوجهكَ يا زمانُ فإنَّهُ
وجهٌ لهُ من كلِّ قبحٍ بُرقُعُ
قد كانَ أسرعَ فارسٍ في طعنةٍ
فرساً ولكنَّ المنيَّةَ أسرَعُ
لا قلَّبتْ أيدي الفوارسِ بعدَهُ
رمُحاً ولا حمَلَتْ جواداً أربَعُ

وتبدو الأقدار منشغلة بمصير أبي الطيب على نحو مأساوي، فإما الهروب أو الموت بعد حين قريب. ففي نهار وقفة العيد، في التاسع من ذي الحجة سنة 350هـ (كانون الثاني 692م) انطلق المتنبي سراً من الفسطاط، حيث كان ينتظره صديقه ونصيره (عبد العزيز بن يوسف الخزاعي) الذي أنفذ إليه دليلاً بعد مراسلته، وكان ينتظره ببلدة تدعى (بُلبَيس) فقال يمدحه ويقرُّ له بالجميل والعرفان في مقطوعة من أربعة أبيات، مطلعها:

جزى عَرَباً أمست بُلبيسَ ربُّها(30)

إذاً، انطلق وهو لا يألو سيراً وسُرى، وقطع في ليلة واحدة مسافة أيام من دون توقف، فاجتاز برزخ السويس، ثم أوغل مع الركب في الصحراء حتى وصل إليه صحراء سيناء فاجتازها على الحُلل، والأحياد، والمفاوز، والمجاهيل، والمناهل، والأواجن.

وفي صبيحة العيد، تنبه القوم إلى فراره، وجُنَّ جنون كافور، فبذل في طلبه ذخائر الرغائب، وأصدر أوامره إلى عماله للقبض عليه حيثما وجدوه، وانبرت كتائب العسكر تقتفي أثره في كل اتجاه، لكنّه بحنكته وخبرته النافذة أخفى طريقه ولم يوجد له أثراً(31).

ووصل المتنبي أخيراً إلى موطنه الكوفة سالماً في مطلع ربيع الأول من سنة 351 بعد ثلاثة أشهر، وهو ينشد أناشيد السفر الشاق والمتواصل، واصفاً خط سير رحلته الطويلة المضنية، مستعرضاً تفاصيل المغامرة الكبرى التي أدت إلى نجاته من الموت، وكانت قصيدته الشهيرة التي ضمنها تفاصيل الرحلة وخط السير، من الأهمية بمكان، لما احتوت على توصيف جغرافي لرقعة واسعة جداً من الأرض العربية، امتدت من بلاد النيل بشمال إفريقيا، مروراً بصحراء سيناء، فأرض الحجاز، وصولاً إلى بلاد الرافدين.

يقول مطلعها:

ألا كلُّ ماشيةِ الخيزلى
فدى كلِّ ماشيةِ الهَيذبَى(32)
ضربتُ بها التيه ضربَ القما
إمّا لهذا وإمّا لذا

لتعلمَ مصرُ ومَنْ بالعراق
ومَنْ بالعواصم أني الفتى
وشعرٍ مدحتُ به الكركدن
بينَ القريضِ وبين الرُّقى
فما كانَ ذلكَ مدحاً له
ولكنه كان هجو الورى

إذن، وصل أبو الطيب مع الركب إلى الكوفة، وأناخ النياق وركز الرماح، وراح يُقبل أسيافه ويمسحها من دماء العدى.

لقد بدا المتنبي مفتخراً بوصوله إلى موطنه الكوفة بعد غربة دامت أكثر من ربع قرن واعتبر مغامرته هذه ضرباً من البطولة والقوة، ونصراً على كافور، وعلى سائر أعدائه المنتشرين في الرقعة العربية، وعلى هذا، فقد نجا من خطر إلى خطر، ومن حِمَام إلى حِمَام بعودته الجريئة إلى الجحيم العراقي الرازح تحت وطأة بني بويه، وهم أعداء سيف الدولة وأعداء الشاعر بالضرورة، وخلد أبو الطيب إلى الراحة، وركن متأملاً ومستعرضاً في ذاكرته ما كان من أمره في مصر، وما جرى له حينها يوماً بيوم، مستخلصاً العبرة والدرس من تجربته المريرة تلك، فطارت على لسانه القوّال إلى كل الأصقاع هجائيات، موجعات فاضحات، لاذعات، وصلت إلى أسماع كافور كالسهام الجارحة النافذة إلى الصميم وكانت بحق، من أوجع ألوان الهجاء الأليم بحق حاكم في تاريخ الشعر العربي كله.

أقام أبو الطيب في الكوفة مستأنساً بوحشته، قانعاً بوحدته، يحدوه السأم والنفور من تردي أحوال الكوفة في كل صعيد، إذ كانت هدفاً رئيسياً لعبث القرامطة الدموي المدمر، وصادف أن كُبست الكوفة من قبل (الخارجي) زعيم القرامطة، وأبو الطيب فيها وكان في صفوف الهاجمين ناشطٌ قرمطيٌ يدعى (ضُبَّة بن يزيد العتبي) ويُقَالُ (العيني) وهو الذي هجاه أبو الطيب رداً على أفعاله القذرة بحق أهل الكوفة، الذين ضاقوا ذرعاً لكثرة ما كان ينزل بهم من أعمال قبيحة لا تطاق جراء الغارات الخاطفة التي كان يشنّها على المدينة مع جماعة من الأوباش، منطلقاً من حصن له في الصحراء المتاخمة لمدينة الكوفة يقول اليازجي في حاشية الديوان: (وضُبّة هذا، هو ابن يزيد العتبي، وكان فيمن كان مع الخارجي الذي نجم في بني كلاب، وكان من قصة هذا الرجل أن قوماً من أهل العراق قتلوا أباه يزيد وسبوا امرأته أم ضُبّة، وكان ضُبّة غداراً بكل من نزل به، واجتاز به أبو الطيب في جماعة من أشراف الكوفة، وامتنع منهم، وأقبل يجاهر بشتمهم، فأرادوا أن يجيبوه بمثل ألفاظه القبيحة، وسألوا ذلك أبا الطيب فتكلفه لهم على كراهة وقال هذه القصيدة وهو على ظهر فرسه.

ويُقَالُ إن فاتكاً بن جهل الأسدي خال ضُبَّة، أو ابن خالته كما يقولون، ولسنا ندري ما وجه القرابة بينهما، قد داخلته الحمية لما سمع ذكر أخته أو خالته أم ضبَّة بالقبيح في هذه القصيدة، فكان ذلك سبب قتل أبي الطيب وابنه مُحسَّد وأصحابه، في دير العاقول بسواد بغداد، أثناء عودة الركب من شيراز ببلاد فارس.

وانطلاقاً من هذا نقول: إن أبا الطيب كان حديث العودة إلى الكوفة، وحادثة ضُبَّة جاءت بعد شهرين من عودة الشاعر إلى موطنه، بعد غياب امتدّ لأكثر من ربع قرن وكان لا بُدَّ لأبي الطيب من أن ينتصر لأهل مدينته بعد تفاقم أمر هذا القرمطي الغدّار وقد وجد نفسه في موقف حرج حين التقى ومن معه من سرارة الكوفة، على حين غرّة، بهذا المشاغب السادر في غيّه وغدره، والذي فعله أبو الطيب، أنه تلقى شتائم ضُبّة القبيحة السوقية كلها، ثم اختزلها في قصيدة، ورشقه بها راداً إليه بضاعته، فكان الكلام على قدر المقام، ووفق مقتضى الحال.

أجل، لقد هجا أبو الطيب ضُبَّة العُتبي، ونعته بصفات في الصميم، كان قد أجمع عليها أهل الكوفة، وبيّنوها بتفاصيلها لأبي الطيب، لكونه يجهل كل شيء عن أمّ ضُبَّة، لغيابه عن الكوفة عقوداً طويلة، وهذا يفيد، بأن أهل الكوفة هم الذين نقلوا لأبي الطيّب أخبار أم ضُبّة وحيثيات ما كانت تقوم به من ممارسات شاذة عرفها عنها المجتمع الكوفي كله.

وثمة تساؤلات مشروعةٌ هنا.

ـ هل كانت أم ضُبّة من النساء الشريفات الصالحات، المحصنات، حتى جاء أبو الطيب بوقت متأخر، ورماها بما ليس فيها من صفات لا تتفق مع واقع حالها.

ـ أم أنها كانت تمارس البغاء دون خفاء، وعلى علم من ابنها ضُبّة وأخيها فاتك إذ ليس من المنطق أن يكون أمرها مفضوحاً هذا الفضح أمام مجتمع المدينة كلها من غير أن يعلم ذووها بما كان يدور على ألسنة أهل الكوفة عن عهرها.!!

ـ ثم إذا كان فاتكاً خال ضُبّة على هذا القدر من الحميّة والنخوة، فما الذي حال دون قتل أخته أم ضُبّة منذ البداية، ليغسلَ عاره ويزيل هوانه، إذا ما علمنا أنها كانت تمارس البغاء من قبل أن يفد أبو الطيب إلى الكوفة بسنوات طوال؟!

أم أن أبا الطيب، هو أول من اكتشف أمرها، وأعلنه على الملأ، حتى استهجن فاتك المسألة، وتفاجأ بحقيقة أخته.

ثم كيف يمكن لنا وفق هذه الحال، أن نقارب كل هذا العنفوان القبلي لفاتك من حقيقة أخته الداعرة، وقد أجمع الدارسون على أنه أشجع فرسان بني كلاب؟!

فهل ثمة ما يقنع في هذه المفارقة البيّنة؟!

أم أن وراء الأكمة ما وراءها؟!

ولا يفوتنك أبداً، أن ضُبّة بن يزيد العُتبي، وخاله المفترض فاتك بن أبي جهل بن فراس بن بداد، هما في عداد من تقرمط من بني كلاب وانضم إلى صفوف القرامطة في غاراتهم على مدن العراق ومنها الكوفة، وكان ضُبّة في صفوف المهاجمين الذين تصدى لهم أبو الطيب مع أهل الكوفة وقتل منهم خلقاً كثيراً.

ونستدل على ذلك من توثيق أبي الطيب لهذا الحدث ووصفه المعركة التي انتهت قبل وصوله إلى (دلير بن لَشكَرَوَز) في الكوفة متأخراً قادماً من بغداد على هجوم القرامطة الكلبيين.

وجاء في شرح اليازجي (وقال يمدح أبا الفوارس دلير بن لَشكَرَوز، وكان قد أتى إلى الكوفة لقتال الخارجي الذي نجم بها من بني كلابه وانصرف الخارجي قبل وصول دلير إليها) يقول:

ولستُ غبيناً لو شَرِيتُ منيّتي

بإكرام دِلّيرَ بن لشكَرَوَز لِيْ

تَمرُّ الأنابيبُ الخواطِرُ بيننا

ونذكرُ إقبالَ الأميرِ فتحلو لي

ولو كنتُ أدري أنها سببٌ لهُ

لزادَ سروري بالزيادةِ في القتلِ

فإن تكُ من بعدِ القتالِ أتيتَنا

فقد هزمَ الأعداءَ ذكرُكَ من قبلِ

أرادت كلابٌ أن تفوزَ بدولةٍ

لمن تركتْ رعيَ الشويهاتِ والإبلِ

فولّتْ تُريغُ الغيثَ والغيثَ خلّفتْ

وتطلبُ ما قد كان في اليدِ بالرجلِ(33)

هذا ما كان من أمر ضُبّة وخاله فاتك من بني كلاب، الذين كانوا مع الخارجي في الهجوم على الكوفة والذي بدده أبو الطيب مع رجال من أهل البلدة.

ويمكننا أن ندعم حجتنا هذه بالعودة إلى ثلاثين سنة خلت، سبقت صدامه الأخير مع بني كلاب من بني ضُبَّة، وهم قوم فاتك الأسدي قاتل المتنبي، ففي سنة 321هـ مرّ أبو الطيب من منطقة رأس العين وصادف هناك الأمير الشاب (علي بن عبد الله الحمداني) وكان يعمل تحت أمرة أخيه الأكبر ناصر الدولة أمير الموصل، قبل تأسيس ملك له في حلب سنة 333هـ، وقد أرسله في حملة تأديبية إثر تمرد بني كلاب هناك، وهذا يدل على أن معرفة الشاعر بالأمير لم تكن في حلب سنة 337هـ كما جاء في الصبح المنبي ـ بل كانت قبل ذلك بكثير، وقد وثق أبو الطيب الواقعية ومدح الأمير الحمداني، قبل أن يلقب (بسيف الدولة):

يقول في مدح الأمير:

أنتَ الغريبُ في زمانٍ أهلُهُ
وُلِدَتْ مكارمُهُم لغيرِ تمامِ
صَغُرتَ كُلَّ كبيرةٍ وكبُرتَ عن
لكأنَّهُ، وعَددتَ سنَّ غُلامِ
مَلِكٌ زهتْ بمكانِهِ أيامُهُ
حتَّى افتخرنَ بهِ على الأيامِ
مهلاً ألا للهِ ما صنعَ القنا
في عمرٍ وحابٍ وضبَّةَ الأغتامِ
لما تحكمتِ الأسنةُ فيهِم
جارتْ وهُنَّ يجرنَ في الأحكامِ
أحجارُ ناسٍ فوقَ أرضٍ من دمٍ
ونجومُ بيضٍ في سَماءِ قتامِ
عهدي بمعركةِ الأميرِ وخيلُهُ
في النقعِ محجمةٌ عنِ الإحجامِ(34)

بقي عليك أن نتمعن في هول المعركة من خلال قوله (أحجار ناسٍ فوق أرضٍ من دم) إن جُلَّ قصائد أبي الطيب نظمت إثر حدث سياسي أو عسكري أو موقف ذاتي من الأحداث ما دعا المستشرق الألماني (بوهلين) إلى القول في دراسته عن المتنبي وقد نشرها في بون سنة 1824م (إن أحسن مصدر لسيرة المتنبي هو في الحقيقة الديوان نفسه) ولم يقل ذلك، إلا ليقينه، بأن قصائد أبي الطيب ارتبطت بقناعاته السياسية في إثر حدث عالجه أو موقف اتخذه، فقد ترجم أبو الطيب عن نفسه، فكان يفصح عنه صوراً ناطقة في إحساسه وعواطفه، حتى غدت قصائده بمثابة بيانات يفصح فيها عن مواقفه من الأحداث وآرائه فيها.

إذاً شهد المتنبي نكبة بني كلاب في رأس العين سنة 321هـ على يد الأمير (علي بن عبد الله الحمداني) ثم تصدى لهم في الكوفة سنة 353هـ وهزمهم في هجومين متتالين شر هزيمة وهكذا نجد أن بني كلاب كانوا يأملون في كسب سياسي من خلال الانتصار للمد القرمطي الساعي باستمرار إلى التوسع عبر محاولة الاستيلاء على المدن العراقية والمناطق الشاسعة التي كانوا يستهدفونها بغاراتهم المفعجة الموجعة، بيدَ أنهم لم يفلحوا رغم دأبهم على التمرد، والشغب، وشن الغارات.

انظر إلى قوله، وما فيه من هزء وسخرية وتقريع (أرادت كلابٌ أن تفوز بدولة) ولكن هيهات لهم مما يسعون إليه، فهم قومٌ رعيان لا يصلحون إلا لرعي الغنم والإبل وأهم ما يعنينا في هذه القصيدة وهي طويلة، هو توثيق أبي الطيب لهذا الحدث الذي نجم عنه معركة دامية حامية الوطيس، بين الخارجي زعيم القرامطة وأتباعه من بني كلاب وبينَ أبي الطيب ومن معه من أهل الكوفة، وهذا يفيدنا في تشكيل القناعة الموضوعية من جراء الكشف عن الدوافع الحقيقية التي تآزرت على تصفية أبي الطيب المتنبي وقتله، وهذا يدفعنا إلى التحفظ على حكاية (ضُبَّة وأمُهُ الطُرطُبة) رغم أنها الأكثر

شيوعاً ورواجاً عند من لم يتدبر الديوان بالكفاية والعناية والدروس والتبصر.

فما بالك لو علمت، أن يوسف البديعي في كتابه (الصبح المنبي عن حيثيات المتنبي) قد أورد خبراً في منتهى الوقاحة، إذ أورد، أن المتنبي قام برحلة إلى مدينة القيروان في تونس اليوم، وكانت عهدئذ عاصمة الدولة الفاطمية في عهد معز الدولة الفاطمية ووصف لقاءه (بأبي هانئ الأندلسي (الشاعر) علماً بأن المتنبي في أسفاره، لم يتجاوز الشمال الإفريقي بأبعد من مصر على الإطلاق! ومن هنا فإن كثيراً من أخبار الشاعر التي جاء بها (البديعي) مغلوطة ولا يمكن الأخذ بها في ثقة وطمأنينة.

وحسبنا ما قاله ابن خلدون مؤسس علم الاجتماع (إن فحول المؤرخين قد استوعبوا أخبار الأيام) إلى هنا نحن موافقون، لكنه أردف قائلاً: (وخلطها المتطفلون بدسائس من الباطل، وهموا فيها، وابتدعوها، وزخارف من الروايات المضعفة لفقوها، ووصفوها، ولم يلاحظوا أسباب الوقائع والأحوال، ولم يراعوا، فالتحقيق والغلط والوهم نسيب للأخبار وخليل للسُّمّار).

(مغامرة الاستطلاع والترقب)

كان عزاءُ أبي الطيب بعد عودته إلى الكوفة مسقط رأسه، هو استعادة الذكريات القديمة في المواضع التي شهدت طفولته وصباه، وموت جدته، مثله الأعلى في حياته كلها، ورغم ذلك، كانت الأماكن تنبو به دائماً، فليس له وطنٌ يثبت فيه ويركن إليه، فقد ظلَّ مكانه ضائعاً، يفلت من قبضته باستمرار، فلا سبيل إلى الأوطان، ولا طاقة به على الاستيطان.

أخو همَمٍ رحالةٍ لا تزالُ في
نوى تقطعُ البيداءَ أو اقطعُ العُمرا

وهكذا أدت هذه النزعة المتأصلة في نفس الشاعر إلى التفكير في ترك موطنه الكوفة بعد سبعة شهور من وصوله إليها، رغم اغترابه عنها ردحاً دام أكثر من ثلاثين سنة، فعقد العزم على زيارة بغداد معقل أعدائه وخصومه وحساده، من أهل الكبر، والخبث، والدهاء، ليبدأ جولة جديدة من الصراع والمشاكسة والاشتباك مع أرباب السياسة فيها، ولعله كان مما أراد أيضاً، أن يكون قريباً من سياسة الدولة، ليخبر الرجال الذين كانوا يوقدون نار الفتنة إذاك ولبروز ما عندهم، فقد ذكر الحاتمي (صاحب الرسالة الحاتمية): (أن معز الدولة بن بويه الديلمي)، حاكم بغداد (ساءه أن يرد على حضرته رجلٌ صدر عن حضرة عدو يعني سيف الدولة).

ومن المهم أن نشير، إلى أن أبا الطيب، كان يعلم مدى خطورة هذه الزيارة لعاصمة الجحيم العراقي آنذاك (بغداد) لكنه أقدم على دخولها مراغماً من فيها، من ديلم، وعجم، وترك، وفراغنة غير عابئ بهم جميعاً، وعلى رأسهم الخليفة (المطيع لله) أبو القاسم (الفضل بن المقتدر بن المعتضد) عديم الحول والقوة، فلا جدوى له، ولا فاعلية، ولا مكانة، ولا مهابة، ولا سلطة ولا سلطان، ولم يكن الخليفة على بال أبي الطيب، لعلمه أنه شخصية صورية، عقيمة، تدعو إلى الأسف والحسرة، وكان قبلاً قد حرّض سيف الدولة على الميل عليه والنيل منه وإلغائه، حين قال:

ويجمَلِ الضرغامُ للصيد بازَهُ
تُصَيّدُهُ الضرغامُ فيمَن تصيّدا(36)

ومن عَجَبٍ، أن يستهين أبو الطيب بهذه الطغمة الباغية كلها.

ومن أعجب، أن يمهد لزيارته هذه، بالتهديد والوعيد، فقال وقد استحوذت عليه من جديد ثورته على المجتمع، وتنبه فيه نزوعه إلى الحلول

العنيفة، بعد رجوعه من مصر إلى موطنه الكوفة:

حتى رجعتُ وأقلامي قوائلُ لي
المجدُ للسيفِ ليسَ المجدُ للقلمِ
اكتب بنا أبداً بعد الكتاب به
فإنَّما نحنُ للأسيافِ كالخَدمِ
من اقتضى بسوى الهندي حاجَتَهُ
أجابَ كُلُّ سُؤالٍ عن هَلٍ بلمِ
ولم تزل قلَّةُ الإنصافِ قاطعةً
بينَ الرجالِ ولو كانوا ذوي رَحِمَ
فلا زيارة إلاّ أن تزورَهُمُ
أيدٍ نشأنَ مع المصقولةِ الخُذُمِ(36)
من كل قاضية بالموتِ شفرتُهُ
ما بينَ منتَقمٍ منهُ ومنتَقِمِ

ولا يمكن لهذه المعاني الفوارة بالدماء واقتحام الموت، إلا أن تكون قد أثارت حفيظة أولي الأمر والنهي ببغداد، وكانت قد أقلقتهم من قبل مراراً، وجعلتهم على يقظة وحذر دائمين، من مقاصد هذا الرجل الخطير الصيقل الرّماح القول والفعل.

يقول وقد أغرى سيف الدولة بهم، وحثه على القضاء عليهم، واقتلاعهم من أرض العرب:

وسوى الرومِ خلفَ ظهرِكَ رومٌ
فعلى أيِّ جانبيكَ تميلُ

دخل المتنبي بغداد في أوائل سنة 352هـ، معتداً بنفسه، واثقاً بها، متعالياً على سائر من فيها من ذوي الشأن، فتلقفه عند وصوله (الحسن بن حامد)(38) وهو أديب ومحدث وتاجر غني، كان معجباً بأبي الطيب، ثم انتقل بعد برهة إلى دار اللغوي النحوي (علي بن حمزة البصري) في ربض حُميد.

والواضح أن أبا الطيب، اتخذ أسلوباً (دبلوماسياً) للغاية في تعاطيه مع طغمة بغداد فلجأ إلى الصمت المتعالي (واللامبالاة)، إن موقف المتنبي الترقبي للأحداث المراد منه عدم الاصطدام بأحد، قد أغضب بحق القوم جميعاً أو جرَّ عليه الأعداء، فشرع الوزير المهلبي بدافع من حنقه الشخصي وإرضاءً لسيده معز الدولة في تحريض حاشيته على المتنبي، وكانت هذه الحاشية الفاسدة المفسدة، مؤلفة من قضاة، وفقهاء، وعلماء وشعراء مرتزقة مأجورين، وغيرهم من أرباب القصف والخلاعة الذين سيبوا هواهم في مرعاهم والتمسوا الملذات والعقار تحت ستار من الوقار، يقول ابن خلكان في (وفيات الأعيان) عن مجلس الوزير المهلبي وأعوانه: (كان له جملة من الفقهاء والقضاة ينادمون ويجتمعون عنده في الأسبوع ليلتين على إطراح الحشمة والتبسيط في القصف والخلاعة وهم القاضي (أبو بكر بن قريعة ـ وابن معروف ـ والتنوخي ـ والحاتمي) وغيرهم.

ويمكن متابعة الوصف المشين المقزز في المرجع المذكور (39).

وكان من الطبيعي أن ينظر المتنبي إلى هؤلاء الصغراء نظرة احتقار واشمئزاز عميق وهو القائل:

وإنّي رأيتُ الضُرَّ أحسنَ منظراً
وأهْونَ من مرأى صَغيرٍ به كِبرُ

وكان أبو الطيب قد قرر لغاية في نفسه أن يزور مجلس الوزير المهلبي بشكل مفاجئ، وفور وصوله تلقاه المهلبي فرحاً حين رآه في داره، ووسع له صدر المكان طمعاً في مدح له ولكنَّ شيئاً من هذا لم يحصل البتَّة، وصادفت زيارته وجود أبي الفرج الأصفهاني (صاحب الأغاني) بين الحاضرين، وكان سيئ الخلق، وصعب المعاشرة، ذا تصرفات سوقية، وجرت بينه وبين

أبي الطيب مناظرة علمية حادة، كانت بين عروبي وشعوبي فكتاب الأغاني مفعم بالغمز من قناة الشخصية العربية الرصينة!! هذا من جهة ومن جهة أخرى، فإن المؤامرة على المتنبي بدأت تأخذ شكلاً علنياً متسارعاً، بعد أن خرج من دار المهلبي دون أن ينشد شعراً تمناه الوزير المهلبي لنفسه، ما جعله يغضب ويشطاط غيظاً إذ انتبه إلى أن أبا الطيب، إنما قصده من أجل الإهانة غير معترف بمكانته، فأوعز إلى زعنفة من المتشاعرين الأوباش، كالحجّاء (ابن سكرة الهاشمي)(41) وبدأ السباق بين هؤلاء المأجورين، في النيل من عرض أبي الطيب ومكانته وكرامته، إرضاءً للوزير المهلبي المخذول.

وكان أبو الطيب قد فرغ من الإجابة على من مثلهم فقال:

أرى المتشاعرين غَزَوْ ابـدي
ومن ذا يحمدُ الداءَ العُضالا
ومن يَكُ ذا فمٍ مُرٍ مريضٍ
يجد مُرّاً به الماءَ الزُلالا
وقالوا هل يُبلِّغكَ الثُريّا
وقلتُ نعم إذا شئتُ اشتغالا

بقي أبو الطيب صامتاً، مفوتاً فرصة الاصطدام معه تجنباً لحدوث مكروه محتمل، لكنَّ بدا معز الدولة ووزيره المهلبي، جعل موقفه حرجاً جداً. فهذا الثنائي (الحاكم المستبد، ووزيره الماكر) من ألد أعداء أبي الطيب وأكثرهم بغضاً وحقداً عليه في بغداد وكان من الممكن لأبي الطيب، أن يفلت من الجحيم العراقي فيما لو وافته الظروف في النفاذ إلى ديار سيف الدولة في حلب، وقد سأله المسير إليه مرة بعد مرة عبر رسائل نقلها إليه ابنه الأمير (سعد الدولة) إلاّ أن الأحداث السياسية والعسكرية المعقدة لم تكن مواتية لتنفيذ الرحلة، لقد تقهقرت قوى سيف الدولة، وفترت عزيمته، وتمكن منه مرضه المزمن (الفالج) وبات الروم البيزنطيون يدقون أبواب حلب بوتيرة متلاحقة، واتضح لأبي الطيب أن سلطان الدولة الحمدانية آخذٌ في الزوال، وأن شمسها آذنت للمغيب، ورأى أيضاً أن بلاد الشام الإخشيدية، قد صارت بطبيعة الحال محظورة عليه، ولم يعد بمقدوره أن يجوبها ورأسه مطلوب إلى حاكمها (كافور الإخشيدي) عدو أبي الطيب المبين، وبقي أبو الطيب في العراق يتنقل بين الكوفة وبغداد على قلق وحذر واحتراس من تكالب الخصوم عليه، مما زاده اغتراباً وتشوشاً وضياعاً لهذا كله اضطر أبو الطيب إلى مداجاة الأعداء ومجاراة الضرورة ومن الأهمية بمكان أن ننتبه هنا، إلى أن (ضَبّة العتبي وخاله فاتك بن أبي جهل الأسدي لم يحركا ساكناً طوال الشهور التي أعقبت قصيدة أبي الطيب بهجائه لأم (ضَبّة) ولم يعترضا طريقه، ولم يقتربا منه، رغم أنه كان بمتناول يديهما أثناء تجواله بين الكوفة وبغداد وثمة شيء آخر، وهو أن القصيدة التي قيل أنها كانت السبب في قتله، وقد قيلت ارتجالاً في الميدان، وألقاها أبو الطيب على الملأ من أهل الكوفة، وهذا يعني أنها تناهت إلى مسامع (فاتك) لتوها، أو بعد حين قريب، وأبو الطيب لم يكن في مخبأ أو متوارياً عن أنظار فاتك وضَبّة ومن معهما من المشاركين في الاعتداء والهجوم على أبي الطيب، وقيل إن عددهم بلغ (أربعين رجل) بل كان يصول ويجول تحت الشمس، إذا ما علمنا أن أبا الطيب وفاتك وضَبة تجمعهم رقعة جغرافية واحدة ومحددة، وهي الممتدة بين الكوفة وبغداد، لكنَّ القرار النهائي المتضافر من عدة أطراف لم يأتِ بعد، وهو بين ظهراني من قال عنهم مخاطباً سيف الدولة الحمداني:

كيف لا تأمَنُ العِراقُ ومِصرٌ
وسَراياكَ دُونَها والخيولُ
ودَرَى من أعزَّه الدفعُ عنه
فيهما أنَّهُ الحقيرُ الذليلُ(43)

ووسط إحساس أبي الطيب بالقلق والحيرة والضياع وهو في مدينة (السلام) ورد كتاب له من أبي الفضل (ابن العميد) في مدينة أرّجان ببلاد فارس يتمنى عليه زيارته، وكان ابن العميد وزيراً لركن الدولة وكان عالماً أديباً فصيحاً ذا بيان، وكان من أئمة الترسل، وقد سمي بالجاحظ الثاني، وكان من دهاة السياسة وتدبير الملك. وكان أرّجان على مقربة من أرض العراق جداً، فوصل أبو الطيب على عجل، والتقى بابن العميد، الذي استقبله استقبالاً حافلاً يليق بشاعر عظيم.

وقام له من الدّست قياماً مستوياً وقال له: كنتُ مشتاقاً إليك يا أبا الطيب، وكان لقاؤهما في شهر صفر سنة 354هـ، وبينما هو في أرّجان ورده كتابٌ من (الصاحب بن عبّاد) يلاطفه في استدعائه، ويضمن له جميع ما له، فلم يقم له أبو الطيب وزناً ولم يجبه عن كتابه، وقيل إنه قال لأصحابه: (إن غُليماً معطاءً بالري يريد أن أزوره ولا سبيل إلى ذلك) فحقدها الصاحب وجعله تحريضاً يرشقه بسهام الوقيعة)(44).

ولا تظنن أبداً، أن الصاحب بن عبّاد، قد وقف مكتوف الأيدي، حيال ازدراء المتنبي له ونسي المسألة، وهو من أعوان بني بويه، وقد صار وزيراً لهم في عهد (مؤيد الدولة) البويهي سنة 336هـ، ذلك أن الإهانة التي سببها له أبو الطيب كانت جسيمة جداً، وهذا قد يبرر له حسب اعتقاده، أن يكيد للشاعر، ويضمر له السوء في حلّه وترحاله ببلاده، وكان من الممكن لأبي الطيب أن يغنم من هذا المعجب مالاً وفيراً لو أنه كان يسعى إلى ذلك لكنه أبى وتخطاه ولم يلتفت إليه، بل سار إلى عقر دار أعدائه، تدفعه رياح التقادير كما دفعته قبلاً إلى مصر عند كافور الإخشيدي، وهذا ما كان لأبي الطيب في هذه الرحلة المشؤومة فقد أرسل عضد الدولة كتاباً إلى ابن العميد يستدعي فيه المتنبي، فعرّفه ابن العميد بمضمونه فقال أبو الطيب: "ما لي وللديلم" وطفق ابن العميد يقنع أبا الطيب بالمسير وأبو الطيب يراوغ ويمتنع إلى أن قال لابن العميد "إني ملقى من هؤلاء الملوك، أقصد الواحد بعد الواحد، وأملكهم شيئاً يبقى ببقاء النيرين، ويعطوني عرضاً فانياً ولي ضجرات واختيارات فيعوقونني عن مرادي، فأحتاج إلى مفارقتهم على أقبح الوجوه!" كان الرفض هنا صريحاً، لكن إغضاب عضد الدولة (أبو شجاع فناخسرو لا ينفع معه الحذر، فقد غدا بقوة شكيمته نداً لأبيه ركن الدولة سلطان شمالي فارس، وعمه معز الدولة غاصب بغداد وحاكمها المطلق، وكان له من العمر تسع وعشرون سنة).

إن الخيبات التي عاشها المتنبي كثيرة ومتتالية، وكان الواقع يردُّه إلى الوراء دائماً في حين أنه كان يحاول التقدم إلى الأمام بأيّ وسيلة، ولذلك وصل الشاعر أخيراً إلى مرحلة اليأس المطلق، وارتكن إلى نفسه يتأمل ما أصابها من وجع وألم وانهزامية في هذه الرحلة الشاقة، ولم يجد أمامه من حل سوى الالتجاء إلى الموت منقذاً مما هو فيه من ألم يعتصر نفسه المكلومة، وكرامته المطعونة(45).

وهذا ما كان بالفعل، فقد انزلق أبو الطيب نحو أرض أعدائه مستشفياً من داء الجحيم العراقي، بداء الجحيم الفارسي.

يقول وهو ببلاد فارس مخاطباً عضد الدولة:

وإذا استشفيت من داءٍ بداءٍ
فأقتلُ ما أعلّك ما شفاكا

ثم يقول له ملمحاً إلى خبث النوايا رغم مظاهر الحفاوة والكرم الذي اعتبره المتنبي مفتعلاً ووظيفياً ولا ينم عن حقيقة، فأكثر معاني الشك والارتياب في قصيدة الوداع لعضد الدولة.

يقول مخاطباً عضد الدولة:

ومن يظنُّ نثر الحَبِّ جوداً
وينصبُ تحتَ ما نثر الشباكا
إذا اشتبهَتْ دمُوعٌ في خُدودٍ
تبيّنَ من بكى ممّن تباكى
وفي الأحبابِ مختصٌّ بوجدٍ
وآخرُ يدّعي معهُ اشتراكا

والآن، دنت الساعة، وبدا المتنبي في أوج تشاؤمه، ولعله أيقن أن الأخطار أحدقت به من كل جانب، وكأنه ينعي نفسه حين انتهى إلى قوله وهو آخر شعر قاله:

فَزُلْ يا بُعدُ عن أيدي ركابٍ
لها وقعُ الأسنةِ في حشاكا
وأنى شئتِ يا طُرقي فكوني
أذاةً أو نجاةً أو هلاكا

إذاً — أذاةً!.. أو نجاةً!.. أو هلاكاً!.. وكان الهلاك، على أيدي الكلابيين من بني أسد وضبّة، وهم القوم الذين قاتلهم أبو الطيب في الكوفة منذ عام حين أغاروا عليها مع الخارجي القرمطي، وقتل منهم خلقاً كثيراً كما رأينا في سياق هذا البحث وهم القوم الذين سحقهم سيف الدولة في رأس العين سنة 321هـ، وأوقع بعمرو بن حابس من بني أسد وببني ضبّة، وببني رياح من بني تميم، وقد هجاهم أبو الطيب في مدحه لسيف الدولة في تلك الموقعة.

مهلاً ألا لله ما صنعَ القنا
في عمرو حابٍ وضبّةَ الأغتام

يقول اليازجي في شرحه: وقوله في عمرو حاب، أراد بعمرو حابس، وهو بطن من أسد وضبة قبيلة مشهورة، والأغتام، جمع أغتم، وهو الذي في منطقة عجمة، قال الواحدي: وجعل هؤلاء أغتاماً لأنهم كانوا جاهلين حين عصوه، ويقصد سيف الدولة وإن تنسى فلا تنسى أن كافوراً كان على علاقة وطيدة بالكلابيين، وقد كانوا ولاة للدولة الإخشيدية، وكان أحمد بن سعيد الكلابي والياً على حلب من قبل الإخشيد، حين اكتسحها سيف الدولة وانتزعها منه، وكان قد انتزع في طريقه إليها منبجاً وكان عليها (سعيد الكلابي المنبجي).

إذاً، هناك وشائج تفاهم بين كافور الإخشيدي والكلابيين، وقد كان بذل أموالاً طائلة في طلب المتنبي حين مخرجه من مصر قبل هجائه له، فلا عجب أن يبذل أكثر من ذلك بعد أن يبلغه الهجاء المفظع المفزع الكارب، وما فيه من السخرية والازدراء والتمثيل به، بل تعدى ذلك إلى تحريض أهل مصر على قتله والفتك به.

ألا فتىً يُوردُ الهنديُّ هامَتَهُ
كيما تزولَ مشكُوكُ الناسِ والتُّهَمُ

ولما وصل الركب نهار الأربعاء 28 رمضان/27 أيلول إلى بلدة (الصافية) بالقرب من دير العاقول على الضفة الشرقية من نهر الدجلة، برز له جماعة من الأعراب يقودهم فاتك بن أبي جهل الأسدي الكلابي، فحدثت إحدى تلك المآسي الخاطفة الفظيعة التي شهدت مصرع جد العروبة الأكبر أبو الطيب المتنبي (الفتى العربي) الذي وجد نفسه في قلب المقارعة، وعلى جبين القتال، ونصال الأسنة، وبين صهيل الخيول، وفوق سروج السوابح، لينشد صوت العروبة ونار المواجهة مع الروم، وهو لا يرى الدم يُقطر من سيوف الجند فقط، بل يرى هذا الدم يقطر من سيفه الذي كان ينشد ملحمة انتصار، وملحمة عزّ، علّها تكون نواة وطن موحد على إيقاع الأمة العظيمة، وثائر كهذا، لا بدّ أنه بطل تراجيدي جاء يحمل مصيرهُ على كتفيه.

وبقيت أشعاره وحدها تنتقل من جيل إلى جيل، فهي حجة كرامته المشروعة، والتي تنبأ لها بأنها ستسير:

حتى ليس للشرق مشرقٌ
وحتى ليس للغرب مغربُ(47)

المصادر والمراجع

(1) انظر البغدادي ـ خزانة الأدب 362/1.
(2) انظر اليازجي ـ شرح الديوان ص 175.
(3) المصدر نفسه ص 230.
(4) المصدر نفسه ص 168.
(5) المصدر نفسه ص 30.
(6) المصدر نفسه ص 196.
(7) المصدر نفسه ص 87.
(8) المصدر نفسه ص 163.
(9) المصدر نفسه ص 14.
(10) المصدر نفسه ص 515.
(11) انظر ابن مسكويه ـ تجارب الأمم 209/6.
(12) انظر اليازجي ـ شرح الديوان 331.
(13) انظر الجرجاني ـ كتاب الوساطة ص 434.
(14) انظر د. خليل الموسى ـ جماليات القصيدة ص 149.
(15) انظر ـ كمال حلمي ـ أبو الطيب المتنبي ص 83.
(16) المصدر نفسه ص 99 ـ 100.
(17) انظر اليازجي ـ شرح الديوان ص 471.
(18) انظر محمود محمد شاكر ـ المتنبي ص 325.
(19) انظر البديعي ـ الصبح المنبي ـ 109/1.
(20) انظر اليازجي ـ شرح الديوان ص 471.
(21) المصدر نفسه ـ ص 478.
(22) انظر الواحدي ـ شرح الديوان 120/1 ـ 123.
(23) انظر اليازجي ـ شرح الديوان ص 542.
(24) المصدر نفسه ص 520.
(25) انظر التغري بردي ـ النجوم الزاهرة 380/2.
(26) انظر بلاشير ـ أبو الطيب المتنبي ـ ص 305.
(27) انظر اليازجي المصدر نفسه ص 547.
(28) المصدر نفسه ص 547.
(29) المصدر نفسه ص 531.
(30) انظر القصيدة في شرح اليازجي ص 556.
(31) ـ انظر وصف الرحلة ـ ابن خرداذبه ـ المسالك والمالك ط ليدن 1889م ص 149.
(32) انظر اليازجي شرح الديوان ص 551.
(33) المصدر نفسه ص 559.
(34) انظر اليازجي ـ المصدر نفسه ص 452.
(35) انظر محمود محمد شاكر ـ المصدر نفسه ص 376.
(36) انظر اليازجي ـ شرح الديوان ص 384.
(37) المصدر نفسه ص 536.
(38) انظر تَغري بَردي ـ النجوم الزاهرة ـ 59/1 ـ.
(39) انظر ابن خلكان ـ وفيات الأعيان 503/1.
(40) راجع وليد الأعظمي ـ السيف اليماني في نحر الأصفهاني.
(41) راجع ـ أبو منصور الثعالبي ـ يتيمة الدهر.
(42) انظر اليازجي ـ المصدر نفسه، ص 139.
(43) المصدر نفسه ص 456.
(44) راجع ابن العديم ـ زبدة الطلب في تاريخ حلب.
(45) انظر د. خليل الموسى ـ جماليات القصيدة ص 32.
(46) انظر محمود محمد شاكر ـ المتنبي ص 389.
(47) انظر بلاشير ـ المتنبي ـ ص 369.

□□

بلاغة السرد النسوي في روايات كوليت خوري..

□ د. خليل الموسى *

لم يكن المجتمع العربي في سورية في أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات من القرن الماضي مؤهلاً للخروج على البلاغة الذكورية المتسيّدة، وخاصة فيما يتصل بالبلاغة، وكانت تضرب بيد من حديد وتسدّ النوافذ والأبواب في عصر كانت فيه الخاطبة في أزهى عصورها في التاريخ، صحيح أنّ بيروت قريبة جغرافياً من دمشق، وكانت تضجّ بالفكر الوجودي السارتري الذي عملت له دار الآداب ومجلتها، وصحيح أيضاً أنّ الحركة الثقافية فيها كانت في صراعٍ دام، ولكنّ القرب الجغرافي لا يعني التزاور والتحاور وتفاعل البلاغات، فقد قامت قائمة التقليديين في دمشق حين نشر نزار قباني فيها «قالت لي السمراء» سنة 1944 مع أنّ خروجه على هذه البلاغة لم يكن كليّاً، في حين كانت بيروت قد عرفت البلاغة الجديدة في أعمال الأخطل الصغير وأمين نخلة وسعيد عقل وإلياس أبي شبكة ويوسف غصوب وصلاح لبكي، وهي غير الأعمال الشعرية التي عرفتها دمشق في المرحلة ذاتها، سواء أكان ذلك على صعيد المحتوى أو الشكل.

وإذا كانت الأحلام الذكورية المتسيّدة تستند إلى الفحولة والفتك والهيمنة فإنّ أحلام الأنثى كانت ناجمة عن عصور من القهر والعبودية، فهي لا تزيد على البحث عن الرجل المناسب والعدل في المعاملة والحبّ بين الناس والمساواة بين الجنسين، وهذا يعني فاتحة لإلغاء التهميش الذي عرفته المرأة في تاريخها الطويل، وأنّ فضاء الكتابة النسوية يختلف بالضرورة عن فضاء الكتابة لدى الرجل، فهل يمكن للبلاغة أن تتفرّع إلى فرعين: بلاغة ذكورية وبلاغة أنثوية؟ وهل سيسمح المجتمع لبلاغة أخرى أن تحيا، وهي تدعو إلى التعدّد والاختلاف وتطالب بتغيير العلاقات داخل هذا المجتمع؟ وهل يمكن للبلاغة النسوية الناشئة أن تعيش جنباً إلى جنب

* ناقد أكاديمي من سورية.

مـع البلاغـة الذكوريـة المتسيّدة والمهيمنـة وأن تتساوى معهـا. أو أن الأمـر لا يزيـد علـى إعطـاء فرصة صغيرة للتنفيس والاستهلاك ثمّ الانقضاض بعد ذلك على هذه البلاغة وخنقها والعودة إلى السيادة الذكورية الكاملة في مجتمع اللون الواحد..؟!

إنّ أيّ سلطة ـ مهما يكن نوعها ـ لا تتنازل عن عرشها بسهولة، ولا يتمّ ذلك إلاّ من خلال الصراع والدماء والتضحيات، فللبطريركية الذكورية «Patriarchie» قيم متوارثة متأصلة في النفوس، وقد أصبحت بفعل المعايشة والزمن مقدّسات لا يجوز الاقتراب منها، وللمتريركية الأنوثية «matriarchie» قيم أخرى نقيضة، فهي ترفض أن تعيش المرأة على هامش الحياة، وأن تتخلّى عن دورها في المجتمع والكتابة، وأن تكون صدىً لصوت الرجل وبلاغته، وإنّما هي تسعى إلى أن تكون لها بلاغتها الخاصة لمنافسة الرجل في هذا المجال، وهذا ما انتهت إليه إحدى الناقدات، فقالت (1): «فالنقد النسوي يُعَدُّ رفضاً لكلّ مواضعات المرأة في المجتمع، حيث إنّه نقد يصدر عن منظور راديكالي للأدب ومختلف الأدوار الجنسية، كما أنّه يمثّل خطوة مبدئية لصياغة استاطيقا أدبية نسوية وتطويرها، استاطيقا تؤسّس لقطيعة كاملة مع كلّ معايير القيم الذكورية المتسيّدة، وذلك يجعلها تقيم الأدب وتحلّله من منظور الحياة الأصيلة للمرأة/الأنثى. وعليه، فما النقد الأنثوي إلاّ مرحلة/خطوة على تطور النقد الأدبي، وهو بذلك يدلّ على أنّنا، نحن معشر النساء، قد بدأنا ننظر لذواتنا ولثقافتنا نظرة جدية تماماً».

بناءً على ما تقدم فإنّ النقد النسوي في العالم وليد تجربة ما بعد الحداثة، وهو أحد فروع النقد الذي يسعى من خلال التعدّد والاختلاف إلى تطوير حركة النقد، وهو لا يلغي الآخر، وإنّما يتنافس معه لبناء عالم ونقد جديدين، ومع ذلك فإنّ مصطلح بلاغة السرد النسوي عندنا مازال إشكالياً لاختلاف الظروف والمناخات، فمن الدارسين والدارسات من يرفض تقسيم الأدب عامة والبلاغة خاصة وفق جنس صاحبه، ويذهب إلى أنّ الأدب أدب بمعزل عن كاتبه، ويصرّ فريق آخر في الغرب على مصطلح النسوية وما بعد النسوية في الكتابة والنقد، ولا يعني ذلك أبداً أنّ الثقافة العربية المعاصرة بمعزل عن التصنيف وتقسيم البلاغة إلى ذكورية ونسوية، وخاصة لدى بعض الكاتبات والدارسات، فقد ذهبت إحداهنّ إلى أنّ كتابة المرأة متصلة بقضاياها، وهي بطبيعة الحال غير قضايا الرجل، فقالت (2): «إنّ قضية المرأة متصلة بقضية الكتابة. ولكنني لا أظنّ أنّ هناك مقاييس تمكننا من تحديد موضوعات الكتابة النسوية أو أساليبها أو لغتها. هذا مع أنّ الكاتبات فتحن اللغة على كلمات ناطقة بأجسادهن ورغباتهنّ وإحباطهن. فالكتابة تمنح المرأة سلطة تحدّي المحرّمات وتقليص سلطة الرجل وتصويره على حقيقته، بقدر ما تمكّنها الكتابة من تعزيم مخاوفها وضمد جراحها الخفيّة»، وذهبت أخرى إلى أنّ «خلف كلّ كتابة تكمن رغبة، وخلف كلّ رغبة هناك آخر، الرغبة بالكتابة هي الرغبة في الوصول إلى الآخر، لكن في عمق هذا البحث عن الآخر هناك بحث عن الذات في نفس الوقت وعبر ملء فراغ غيابه بالكلمات، يمتلئ الفقد بهذه الكلمات التي تحاول تجنّب جهلي وعدم معرفتي لذاتي، وتصبح الرغبة حماية لهذا البحث المتناوب بين الذات والآخر» (3)، وبالكتابة تحقق المرأة ذاتها الفردية من جهة، وذاتها الجمعية النسوية من جهة أخرى، وهذا ما عبّرت عنه كاتبة أخرى: «وفي كتابتي ثرتُ على ختان البنات، على التعصّب الطائفي، على كلّ مظاهر الظلم في

الحياة، وبالكتابة خففت أيضاً من عذابي حين أصبت بسرطان الثدي» (4).

إنّ مفهوم الكتابة النسوية تراوح بين فريقين: فريق من النساء يرفضه على أساس أنّه رجالي، وهدفه النيل من المرأة وإبداعها (5)، وفريق من النساء يتقبلّه، لأن لكلّ كتابة خصوصية، فلا يستطيع الرجل أن ينوب عن المرأة في الكتابة، فالتمايز موجود على مستوى التميّز الوجودي، فأنا لا أستطيع مثلاً أن أكتب بدل الرجل الأسود المضطهد (6)، ولذلك ذهبت إحدى الكاتبات إلى الاختلاف التناقضي بين المرأة والرجل في مجتمعاتنا، فالرجل عنصر ثابت في المجتمع والمرأة عنصر قلق، وهو عنصر أصيل، وهي تحت التمرين، ولذلك ذهبت إلى «أنّ الأدب الذي تكتبه المرأة يختلف جوهريّاً عن الأدب الذي يكتبه الرجل، من حيث عناصر الصراع الذي يتوفر عليها، ومن حيث طبيعته الصدامية المحتمة مع الثوابت، ومن حيث الإشكالية الوجودية التي ينبثق عنها» (7).

وإذا كان المحتوى يُشكّل في ذاته بلاغته ولغته ويُصرّح بهما كما هي الحال في الشجرة المثمرة التي تُنتج ثماراً من جنسها، فمن الضروري أن تكون الكتابة النسوية مختلفة عن الكتابة الذكورية وبلاغتها، فالبلاغةُ صوغ الهوية من خلال اللغة، وبما أنّ الكتابة تعبير عن الذات فلا بدّ من أن يكون أسلوب السرد النسوي مختلفاً عن أسلوب السرد الذكوري، وإلاّ فإنّ المرأة تكتب بقلم الرجل، وتكون دعوتُها للتحرّر حينذاك زائفة، ومن هنا تظلّ على هامش البلاغة الذكورية التي ترفع جنساً فوق جنس، وهذا ما ذهبت إليه إحدى الكاتبات: «باديَ ذي بَدْءٍ، ليس لنا نحن والرجل، الماضي نفسُه، ولا الثقافةُ نفسُها ولا التجربةُ نفسُها، فكيف يكون لنا، والحالة هذه التفكيرُ نفسُه والأسلوبُ نفسه؟ ذلك أنّ المرأة تكتب بشكل متميّز عن الرجل، لاسيّما بعد أن تطورت العادات والتقاليد بفضل النضالات النسوية، حيث لم يعد ينظر إلى هذه الخصوصية في أسلوب الكتابة على أنّها تعبير عن دونية ومحدودية، بل جرى التعامل معها كحقّ من حقوق المرأة في التمايز» (8).

تطرح الروايات النسوية غالباً إشكاليات عدّة، ولكنّ أهمّها إشكاليةُ الأنا/ الآخر، وهي واضحة فـ (الأنا) (المرأة) في موقع المهمّش، والآخر في المركز، وهما في صراع وجودي مستمر، مع أنّ كفّة الآخر في المجتمعات الذكورية هي الراجحة سلفاً، والمناخُ متهيّأً له قبل مجيئه إلى الحياة، ويأتي الآخر إلى الحياة في المجتمعات الشرقية باحتفالية كبيرة وفرح غامر، ويحمل في ذاته بذور انتصاره، ويدعمه المجتمع في ذلك لأنّه ينتمي إلى الجنس الأعلى، حتى لو كان هذا الآخر في درجة الصفر من الذكورة والإبداع، وتكون القوانينُ والعاداتُ والتقاليدُ خدماً بين يديه، وهو جاء لينتصر، هكذا تقول الذهنية الذكورية، في حين جاءت المرأة، وهي تحمل قدرها التراجيدي في ذاتها، ولذلك كانت البلاغة النسوية انقلابية بالضرورة لتغيير هذا السياق، وبناء على ذلك فإنّ هذه الكتابة تعني الاختلاف، وتعني الكتابة من خارج المتن والمركز للتأسيس لكتابة مختلفة وجديدة، وهذا ما فعلته كوليت في رواياتها، فهي قد أسّست فعلاً لبلاغة السرد النسوي في الثقافة العربية، ويمكن أن نتوقّف هنا عند أهمّ خصائصها:

1 ـ بلاغة الهويّة والاختلاف:

ليس المقصود بمفهوم البلاغة هنا ما ذهب إليه القدماء في تعاريفهم، وقد اختلفوا في ذلك وتباعدوا، ولم يستطيعوا أن يتوصّلوا إلى تعريف جامع مانع، فالفيلسوف ينظر إلى موقع البلاغة

من منظور مختلف عن منظور عالم الاجتماع أو النحوي أو رجل الأدب، وإن كان المقصود لا يتناقض مع تلك التعاريف، وإنما يزيد عليها، فالبلاغة تتطور بتطوّر العصر، وخاصة أنّ إنتاج الدلالة مستمر والوافد الغربي متسارع بدءاً من الأجناس الأدبية إلى المناهج والنظريات والمصطلحات، ومن هنا يمكن أن يتوقّف الدارس مثلاً عند بلاغة الصدق وبلاغة الكذب، وعند بلاغة الصمت وبلاغة البوح، وعند بلاغة الاتفاق وبلاغة الاختلاف، كما يمكنه أن يتوقّف في الرواية وجمالياتها عند مفاصل بلاغية عدّة، ومنها بلاغة الراوي وبلاغة الشخصية وبلاغة الحكي وبلاغة المكان السردي وبلاغة الزمان السردي وبلاغة اللغة.. الخ، ولذلك فإنّ مقولة «الأدب أدب سواء كتبته امرأة أم رجل» صحيحة في بعض المواضع وغير صحيحة في بعضها الآخر، فالمرأة اليوم تكتب القصة والرواية والشعر والمسرحية والمقالة، وهي تنافس الرجل في الموضوعات الاجتماعية والسياسية والثقافية، ولكنّ ذلك لا يعني أبداً أن نذهب إلى أنّ المرأة تستعين بقلم الرجل وذهنيته وخياله، فإذا أهملنا اسم المؤلف فإننا لا نعرف الكاتب امرأة أم رجلاً كما ذهبت إلى ذلك لوسي يعقوب (9)، وقد يصحّ هذا الحكم على كثير من كتابات المرأة التي تستخدم البلاغة الذكورية، وتنهل من ينابيعها، فتتخلّى عن هويتها وشخصيتها وقضاياها، وتسيرُ وراء الرجل لتدافع معه عن قضية مصيرية كبرى (الوطن ـ الحق..) أو قضية ذكورية خاصة، وهنا يصل الاختلاف إلى درجة الصفر، وتظلُّ المرأة تابعةً ومهمّشةً، وهي هنا امرأة ضدّ المرأة.

لندع المؤلفة (كوليت خوري) الآن جانباً، فكلامُنا هنا مقتصرٌ على بلاغة السرد النسوي، وهذا يعني أننا إزاء النصوص مباشرة، وسيقتصر الكلامُ هنا إذن على الراوي والشخصية والمؤلف الضمني والوكالة السردية لبيان درجات الاختلاف في البلاغة، فالأدبُ بمعنى من معانيه تعبير عما يريد أن يوصله المؤلف ضمن وسائل فنية (الراوي ـ الشخصية ـ المؤلف الضمني) إلى القارئ، ويسعى فيه المؤلف إلى المطابقة الإيديولوجية على الأقل ـ وهي تحقيق الذاتية أو الهوية (Identification) (10)، كما هي الحال مثلاً في «قصيدة القناع»، ولذلك علينا أن نبدأ أولاً بتحديد مفهومي «الهوية» و«الاختلاف».

إنّ مفهوم الهوية (identité) متصل بالذات، وقد اشتغل عليه الفلاسفة في القديم والحديث، وهو ما يجعل شيئاً ما متشابهاً تماماً مع شيء آخر (11)، وفي الميتافيزيقا ذهب شلنغ إلى أن الهوية المطلقة جوهر العقل وماهيتُه، ولذلك ينبغي الرجوع إلى مبدأ الهوية، فجوهرُ الأشياء الأعمق واحد. والكلُّ الواحد يقوم في المعرفة والمعرفة الذاتية على وجه أدقّ. وخارجُها لا يوجد شيء قابل لأن يُعرَّف فالعقل والهوية المطلقة شيءٌ واحد. والهوية المطلقة ليست ماهيةً وحسب، وإنما هي صورته وقانونه. وهي تقوم في الوحدة المطلقة بين الذاتي والموضوعي (12)، وقال الفارابي (13): «هويةُ الشيء، وعَيْنيّتُه، وتشخّصُه، وخصوصيتُه، ووجودُه المنفردُ له، كلٌّ واحدٌ. وقولنا إنه هو إشارة إلى هويته، ووجوده المنفرد له الذي لا يقع فيه اشتراك»، ومبدأ الهوية أن يكون الموجود بالحقيقة هو عينُ ذاته، فلا يتغيّر، ولا يختلط به غيره (14)، والاختلاف (différence) ضد الاتفاق، وهو عند بعض المتكلمين كونُ الموجودين غيرُ متماثلين وغيرُ متضادين (15).

يتشكّل مفهوم الهوية إذن من العلاقة بين الأنا والآخر، وهو مفهوم متغيّر متطور بتطور الوعي البشري من جهة وتطور العامل والفاعليات الخارجية من جهة أخرى، ومن هنا مثلاً نجد أنّ

الحالة الصدامية بين المرأة والرجل في روايتي «أيام معه» و«ليلة واحدة» أشدُّ وأعلى درجةً منها في روايتي «ومرّ صيف» و«أيام مع الأيام» لعواملَ خارجيةٍ، كأن تكون المرأة قد حصلت على بعض حقوقها ضمن الفترة الزمنية الفاصلة بين إنتاجي هاتين الروايتين وتلك. فالصراع بين الأنا والآخر يشتدّ حيناً ويخمد حيناً آخر، ولكنّه لا يموت، لأن طبيعة الحياة تقتضي ذلك، ومن هنا فإن السؤال عن الهوية صعب وإشكالي، وهو بطبيعته معرفي، والمعرفة لا تنتهي عند حدّ، ولذلك تنتمي الهوية إلى حقل من حقول الفكر والفلسفة، وهو غير مستقر، ولذلك يكون الصراع على الهوية في حالة توتر أو هدوء أو بين بين. ثمّ إن السؤال: «من أنا؟» كان وما يزال إشكالياً في حدّ ذاته، فأنا متعدّد وليس واحداً، ومتفاعل وليس جامداً، ومتحوّل وليس ثابتاً، ويحدّده غالباً العنصر المهيمن فيه على العناصر الأخرى.

ثمّ إن السؤال «من أنا؟» يستدعي بالمقابل السؤال «من نحن؟» لننتقل من الذات الفردية إلى الذات الجمعية، فالمعروفُ مثلاً أنّ الذاتَ الجمعية في العصر الجاهلي قَبَلِيَّةٌ، والهويةُ فيها واضحةٌ وسهلةٌ ومحدّدة بالانتماء القبلي، وهو انتماء القرابة والدم، ولذلك كان العربي يحافظ على هذا العنصر بالتزاوج بين أفراد القبيلة الواحدة، ثم تراجع هذا العنصرُ بعد الإسلام ليصبح الدين هوية، ولكن ذلك لا يعني أن عنصر الدم انتهى إلى درجة الصفر، وإنما ظلّ ثاوياً تحت الرماد إلى أن جاء عصر القوميات في القرن التاسع عشر، وهكذا.. ومن هنا كان مفهوم الهوية إشكالياً متغيّراً وليس واحداً أو ثابتاً، فثمة أقلياتٌ عرقية أو دينية مختلفةٌ في السؤال «من نحن؟» ثم إنّ السؤال «من نحن؟» يستدعي أيضاً إشكالاتٍ أخرى كالهوية الإيديولوجية، وهنا يمكن أن نتكلّم على أدب الاختلاف، كآداب الزنوج والعبيد والمقهورين المختلفة عن أدب السادة والسلطة، ويدخل ضمن ذلك السرد النسوي، وخاصة في المجتمعات التي عانت فيها المرأة من استعباد ذكوري، فقد قالت سيمون دي بوفوار: «ينبغي لنا أن نعرف ما فعلته الإنسانية بالأنثى البشرية» (16)، وقالت أيضاً (17): «ومرة أخرى، نعود للقول بأن ضعف المرأة لا يعود إلى أسباب فطرية في طبيعتها، وإنّما إلى حالتها العامة التي يفرضها عليها المجتمع منذ حداثتها حتى أواخر أيامها»، ومن هذا الباب ندخل إلى بلاغة الهوية والاختلاف في روايات كوليت خوري.

لنتوقّف أولاً عند الوكالة السردية، فنجد أن المؤلفة لم تعقد صفقةً مع بطلٍ ينوب عنها في الكلام الذي تريد توصيله إلى القارئ، فإذا كانت هي لا تثق بالرجل الشرقي أصلاً، فكيف تأتمنُه على أسرارها، وهو الذي استعبدها منذ زمن بعيد؟! ثمّ إنّ هذا الرسول سيزوّر الأقوالَ والأفعالَ وفقَ مصلحته، ثمّ أليس هو الخصم والقاضي في آنٍ معاً، وقد روت لنا سيمون دي بوفوار عن أحد أنصار المرأة المغمورين أنه قال (18): «كلُّ ما كُتب عن المرأة من قبل الرجال يجب أن يُثير الشبهات لأنهم خُصُوم وحكّام في الوقت ذاته وقد سخّروا اللاهوت والفلسفة والقوانين لخدمة مصالحهم».

ويُستحسن هنا أن نتحدّث عن الوكالة السردية التي يعترفُ فيها المؤلفُ ضمناً أو صراحةً بأنّه أقام وكيلاً عنه ليقوم بعمليتي السرد والتبئير، ولذلك يختار شخصية يراها مناسبةً لتقومَ بهذا الدور، أو يختار لذلك راوياً ليبتعد عن التسمية، ويراقبَ الأشياء من وراء ستارة، أو للاقتراب من شعرية السرد بالتنكير، لكي يُوهم القارئَ بأنّ الراوي أقرب إلى الموضوعية من الشخصية التي تتلبّس صفاتٍ خاصةً، ثمّ إن ريم

غـالي أو رشـا أو أسمـى ذات مواصـفات خاصـة أحياناً، وهـنّ يتحدثن عن تجارب ذاتية، في حين أن الراوية في «أيام مع الأيام» ليست سوى شاهدة على الأحداث، ومن هنا يتعدّد الرواة (شخصيات ـ راويـات) بتعـدّد الروايـات، فـريم غـالي تمتلـكُ صـكاً بالوكالـة في «أيـام معـه»، ورشـا تمتلـك صـكاً آخر في «ليلة واحدة»، وكـذا شـأنُ أسمـى في «أيـام مـع الأيـام»، والراويـة الدمـشقية الـتي أطلقتها المؤلفة من دون تسمية تمتلك صكاً آخر في «ومر صيف».

قـد يـؤدي أحـد الـوكلاء وظيفـتَهُ أفضلَ مـن تأديـة الآخـر لهـا، ولكـلّ وكيـلٍ خـصوصيةٌ واستقلال، والقارئ هو الـذي يحدّد درجةَ الأمانة في تطبيـق مـا يريـده صـاحبُ الوكالـة منـه والإخلاص له أو الخروج على طاعته، وقد يجد قارئ ما أنّ بطلة «أيام معه» أقرب إلى المؤلفة من رشـا وأسمـى والراويـة في مرحلة زمنيـة محـدّدة، ولكنها ليست كذلك في مرحلة أخرى، ومن هنا لا يُسمح لهذا القارئ أو ذاك حسب طبيعة السرد الروائي بأن يتوهمَ أن ريم غالي هـي المؤلفة، فمن المعـروف أنَّ بـين الشخـصية ومبـدعها فواصـلَ وحدوداً، ويتجلّى ذلك في المؤلف الضمني الـذي يُوجِّهُ الوكيـل بهـذا الاتجـاه أو ذاك، كـالمخرج المسرحي الذي يوجّه الممثل ويدرّبه ويسعفه في أداء دوره على أكمل وجه.

ولمزيد مـن التوضيح حـول هـذه القضية فإننـا نستعين مرّة أخرى هنا بمفهوم «المؤلف الضمني»، فهـو كـائن حـيّ يعـيش ويتفاعـل مـع الأحـداث والشخصيات الأخرى ويرى ويروي ويتكلّم، وبما أنّـه أقـرب شخـصيات العمـل الروائـي إلى المؤلـف الحقيقـي فـإنَّ الأخـير يكلّفـه بتوصـيل رسـالته الإيديولوجيـة إلى القـارئ، فهـو إذن صـلة الوصـل بين المؤلف الحقيقـي والقـارئ، أو هـو الأنـا الثانيـة للمؤلف أو القناع أو الشخصية التي يُعاد بناؤهـا في النص، وهـو الـصورة الـضمنية للمؤلـف، ولكـن ينبغـي ألا تخـتلط هـذه الـصورة بـصورة المؤلـف الحقيقـي، فـالأخير يمكـن أن يكتـب نـصين أو أكثـر، ويرسـم في كـل منهمـا صـورة مختلفـة لمؤلف ضمني، ثـمَّ إن عملية التطابق بينهما وهـمٌ خالص، فقد يتمرد المؤلف الضمني على مبدعه في عصر موت المؤلف وينقلب عليه وعلى أفكاره لأن حياة المؤلف الـضمني ضـمن الـسياق الـسردي تتعـارض مـع حيـاة المؤلـف الحقيقـي في حياتـه الخاصة، كما أن المؤلف الحقيقي قد ينتقم مـن الشخصية أو الراوي الذي أرسله نائباً عنه ويُورده موارد التهلكة، وإذا كانت المؤلفة قد تعاطفت مع ريم غالي من بداية الرواية حتى نهايتها، فليس لأنها صورةٌ عنها، وإنما لأنها كانت تدرك سلفاً أنهـا غـير قـادرة علـى أن تـتحكّم بمـصير هـذه الشخصية التي كوَّنتها منذ البداية على شكل مختلـف، وكـانت تخـشاها وتخشى أن تقـف في طريقها، فهي شابة مندفعة ولا تحسب أيّ حساب للأسـرة والمجتمـع مـن جهـة، وهـي ذات عنفـوان غريـب عجيـب لا تعرفـه بنـات جيلـها مـن جهـة أخرى، وهما اللذان حفظاها حتى النهاية في حين أن المؤلفـة نفـسها الـتي تعاطفـت مـع رشـا وحمّلتهـا أفكارها إلى القارئ قد لعبت بحياتها في البداية لأنهـا لا تمتلـك اندفاعـة ريـم ولا عنفوانهـا، وحكمت عليها بالزواج التقليدي من رجل دميم عقيم، وهو أكبر منها بثمانية عشرَ عاماً، ومن هنا استطاع المؤلف الحقيقي أن يتحكّم بمصير المؤلـف الـضمني في روايـة «ليلـة واحـدة» لأنَّ شخـصية المؤلـف الـضمني طيِّعـة، في حـين أن شخـصية المؤلـف الـضمني في روايـة «أيـام معـه» كانت نقيض ذلك تماماً.. مع أنَّ الشخصيتين تتـولان في نهاية الأمـر مقولـة واحـدة في الرجـل الشرقي وقوانين المجتمع وعاداته.

إنّ تعامل المؤلف الحقيقي مع المؤلف الضمني إيديولوجي السّرد أولاً وأخيراً، فكلّ تعبير هو تعبير من موقع، فوجهة نظر ريم ورشا وأسمى والراوية الدمشقية تتوازى وتتماثل مع وجهة نظر المؤلف الحقيقي، وإنّ كانت الحدّة والتطابق عند ريم أقوى مما هي عليه عند الأخريات، وربما عاد ذلك إلى اختلاف الزمن الذي كُتبت فيه هذه الروايات، فدمشق في الخمسينيات غيرها في الثمانينيات، ولذلك ثمة تقاطع بين وجهة نظر الشخصية المتخيلة والمؤلف الضمني، فالشخصيات الأربع تتحرك ضمن مجموعة من القيم وتدور في فلكها، وترصدها على طول السرد، وهي تشكّل منظومة الإيديولوجيا النصيّة التي تتشبّث بها هذه الشخصية أو تلك، فالشخصية أو الراوي صوتٌ إيديولوجي أو موقعٌ للمؤلف الحقيقي يبثّ من خلاله رسالته إلى القرّاء، فثمة إحساس لدى ريم أنّ زياد مصطفى غير صادق، وثمة تناقض بين ظاهره وباطنه وأقواله وأفعاله.

وإذا التفتنا إلى التناص الداخلي في المؤلف الضمني وجدنا أنّه يعود بقناع آخر أو شخصية أخرى ليؤكد ما قاله سابقاً، فرشا تكتشف أنّ زوجها سليم صورة أخرى عن زياد مصطفى، فقد كان يخدعها طوال عشر سنوات، وكذا شأن الدكتور الأسواني الذي كان يخدع زوجته مديحة، وإذا استجبنا لعلاقات التجاوب والتناغم بين روايات كوليت خوري بصفتها نصّاً واحداً موسّعاً أدركنا حينذاك تصميم المؤلف الضمني في هذا النص على مقولة إيديولوجية واحدة، وهي أن المرأة كائن إنساني مستضعف في هذا الشرق، وأن القيم الذكورية البطريركية حوّلته من كائن قويّ حرّ إلى كائن ضعيف مستعبد، وأنّ مجموعة القيم السائدة في هذه المجتمعات عزّزت الفروق بين الجنسين، فأعطت لأحدهما فوق ما أعطت الآخر.

إنّ المؤلف الضمني في روايات كوليت خوري انتقادي إصلاحيّ بلهجة صارمة، وقد طرح ما رآه في الواقع من مغالطات وأراد إصلاحها، ومنها، مثلاً، أنّ العامل الديني في الشرق أقوى من عامل المواطنة، وهو يقدّم حججاً قوية تدعم وجهة نظره من المعايشة إلى المصير الواحد في رواية «أيام معه»، ولا يعني ذلك أن المؤلف الضمني يلغي العامل الديني، ولكنّه يقدّم المواطنة عليه، وهذا يعني أن كوليت خوري سبّاقة في الدعوة إلى المواطنة، وليس غريباً عليها ذلك فقد تربّت في حجر جدّها، ورضعت منه هذه الفكرة، وهو رائد المواطنة بامتياز في سورية. والمؤلف الضمني في روايات كوليت منفتح على المجتمعات الأخرى، لا للتمثّل بها وتقليدها، وإنّما للاستفادة من حركة الحياة، فانتقاد مفهوم الشرف في الشرق ينحصر في نقطة ضيقة، وهو يرى خطل هذا الاعتقاد، فمفهوم الشرف أكبر وأوسع وأعظمُ من ذلك. وقد يستطيع المرء أن يحافظ على هذه النقطة في حين يكون لصاً ومأجوراً وزانياً، ومن هنا فإنّ المؤلف الضمني يسعى إلى تهديم القيم الذكورية المتوارثة لبناء عالم جديد معافى.

ومع ذلك يمكن أن نقول إنّ هذه العلامات لا تُحيل مباشرة إلى المؤلف الحقيقي، فثمة مسافات كبيرة بين المتخيل والحقيقي، فضلاً عن أن صورة المؤلف الضمني لأيّ نصّ تتصل اتصالاً وثيقاً بطبيعة النص وسياقه أكثر مما تتصل بالمؤلف الحقيقي، ولذلك كانت درجات الاختلاف في البلاغة صفة من صفات بلاغة السرد النسوي، وهي تنبع وتصبّ في المؤلف الضمني.

تتجلّى بلاغة الاختلاف في روايات كوليت خوري على مستويين: الأول بين النّص والمجتمع، والثاني في تعدّد الأصوات والإيديولوجيا ضمن

البنية النصية، فمن المستوى الأول ما كانت تقوم به ريم من أعمال غير مألوفة أو مسبوقة في المجتمع الدمشقي المحافظ، ومنها الرغبة في الزواج من رجل يختلف عنها دينيّاً وإصرارها على الدخول إلى الجامعة، ومحاولة اقتحامها لمقهى ذكوري.. الخ، ولكنَّ هذه البلاغة تتجلّى فوق ذلك في «ليلة واحدة» في خطاب رشا المرأة التي كانت مطيعة طاعة عمياء لزوجها، وهي تعترف له صراحة، وكأنّها تزفّ إليه بشرى، بأنّها كانت بصحبة رجل فرنسي يدعى كمال، وأنها تنقّلت معه من مقهى إلى مقهى ومن ملهى ليلي إلى آخر، ثمَّ توّجت ذلك كلّه بقضاء لحظات جسدية ماتعة على سرير في فندق باريسي، ثمَّ لا تكتفي بذلك، وإنّما تصرّح بالحقيقة الجارحة لكرامته ورجولته، وهي أنها كانت تخون نفسها معه على السرير بالرغم من صكّ الزواج الذي يُتيح للرجل الشرقي أن يستمتع بجسد زوجته أصولاً، وهو خطاب موجّه من امرأة شرقية إلى زوج شرقي، وكان ينبغي أن يظلّ ذلك سراً، كما هي الحال في شرقنا، لكنّها لم تستطع أن تحتفظ به لنفسها، ولا أن تبوح به لإحدى صديقاتها المقرّبات، وإنّما توجّهت به مباشرة إلى صاحب الأمر والنهي لتقتحم عليه فحولته الزائفة، وفي هذا دلالاتٌ بلاغية أخرى، لعلَّ أقربها إلينا اقتحام النظام البطريركي الذكوري في شرقنا لتفكيكه من الداخل.

ومن المستوى الثاني ما نجده في روايات كوليت من بوليفونية (Polyphonie) كتعدّد الأصوات وتعدّد وجهات النظر وتعدّد في الوعي، فرواياتها مسرح لتعدّد الأصوات، صحيح أنَّ هذه الأصوات تنقسم إلى إيديولوجيتين: جديدة ومحافظة، ولكن يبقى لكل شخصية ضمن الإيديولوجيا الواحدة خصوصية في الطرح والدرجة، فالجدّة مثلاً كانت إلى حدّ ما ضمن الإيديولوجيا المحافظة، ولكنّها كانت في الوقت ذاته متساهلة مع حفيدتها ريم، فهي راضية وخائفة في آنٍ معاً، ولكنَّ العمّ كان متشدّداً إلى أبعد الحدود معها، فهو يتدخّل في شؤون ابنة أخيه ووالدها على قيد الحياة، فلما توفي والدها صار أكثر حدّة وتدخلاً، حتى إنّه نعتها بالمستهترة، ولم يكتفِ بذلك حين ردّت عليه بقسوة، وإنّما وصفها بأنّها وقحة، فكانت الإيديولوجيتان مختلفتين جذرياً، فقد كان العمّ متوقعاً منها أن تصمت أو تسترحم سلطته الذكورية في مجتمع يضع ضوابط على حرية المرأة وحركاتها، ولم يكن يتوقّع منها أن تؤكّد كلامه في الاستهتار وأن تخرج على أوامره، وهذا ما أسّس لبلاغة الاختلاف في روايات كوليت خوري.

2 ـ ذاتية السرد والبوح والكتابة من الداخل:

إذا كانت البلاغة النسوية انقلابيةً بالضرورة، فهذا يعني أنّها لا تستمدّ صيرورتها من تاريخ البلاغة الذكورية التي تذهب إلى دونية المرأة، وإنما هي تقتحمها لتدمّرها من الداخل وتنقض أفكارها ومقولاتها لتبني بدلاً منها بلاغة خاصة بها وهي تبدّل الأدوار والحالات، فالكاتبةُ لا تخجل من أنوثتها، وإنّما تتفاخر بها، وهي مصدر قوّتها، ولا تخجل من جسدها فهو معطى بلاغي لا ينضب، ولذلك كان التركيز على الجسد في البلاغة السردية النسوية عامة، وروايات كوليت خوري خاصة، وقد كان جسد الأنثى في البلاغة الذكورية واحداً من اثنين: الجمال للغواية والتمتّع، أو الجسد الناقص الشائه المدنّس، وهذا يعني أن الجسد في الحالتين موضوع ذكوري يتصرّف به الرجل كما يشاء، سواء أكان الرجل عاشقاً أو مجتمعاً، ولذلك ركّزت بطلات الروايات على أجسادهن تركيزاً

لافتاً للنظر، مما جعل كثيرين يذهبون خطأً إلى أنَّ المرأة في الكتابة النسوية هي المرأة في الكتابة الذكورية، وهي مصدر للغواية ليس غير ذلك، أو هي نرجسية المرأة نتيجة للمعاملة الدونية، ولكنَّ المتأمل في حركة الجسد في هذه الكتابات يتلمَّس نقيض ذلك تماماً، فالمعروف أنَّ «الأنا» في كتابة الرجل ذهبت إلى الخارج الذاتي (الجسدي)، فالافتخار بالذات يستوحي القيم الاجتماعية، كالشجاعة والكرم وعلوّ المكانة والنسب الرفيع والعبقرية.. الخ، وهذا يتناسب والبلاغة الذكورية التي فرضها المجتمع، وبما أنَّ هذه القيم مرفوضة شكلاً ومضموناً في الكتابة النسوية الجديدة، فإنَّ هذه الكتابة تحوّلت إلى الداخل الجسدي لبناء بلاغة الاختلاف، ولذلك نظرت المرأة إلى جسدها المقهور تاريخياً واجتماعياً، وهو المتهم والمذنب من دون ذنب، وعملت على مخاطبته وإبراز جمالياته، لا لغاية الرجل، وإنما للعلاقة الحميمية بين الإنسان وجسده، ولم تنظر المرأة إلى جسدها بصفته وسيلة، وإنّما نظرت إليه بصفته غاية جمالية ومعطى بلاغيّاً تفتقده البلاغة الذكورية التي قدّمت الخارج على الداخل، «وأثمن قيمة تنشدها المرأة في كتابتها تتمثّل في اعتبار الجسد مساحة العالم ومنبع الحياة، لا الموت، وأنَّ العشق مرتبط به أشدَّ الارتباط، وليس ينطلق من فضاء الاختلاف (...) الجسد مساحة لا متناهية لصياغة الرموز والكتابة. سواء كان جسد امرأة أو رجل. لأنَّ كل جسد يشكّل نصّاً يتحدّث إليه، يحاوره، يتخاصم معه. فالذات تعاني من كونها لا تتطابق مع صورتها، حتى ولو كانت الأكثر بهاءً وجمالاً. والمرأة تكتسب بجسدها ما لا يستطيع النظام الرمزي الذكوري تفكيكه، أو فهمه» (19).

فالأنوثة في الكتابة الجديدة أصل وليست فرعاً، وهي مصدر الخصب والعطاء، أو هي شبيهة بعناصر الطبيعة بما فيها من أشجارٍ مثمرة وأزاهيرَ فوّاحةٍ، ولذلك كان لابدّ من التركيز على ذاتية السرد والكلام على أنوثته، ووصف الحالة الداخلية والإحساسات المتناوبة على هذا السرد الذي كان انعكاساً لطبيعة المرأة الداخلية، لما تتميَّز به هذه الروايات من حميمية وعفوية وصدق في العاطفة ووضوح في التجربة وجموح في الخيال نتيجة للضغوط الاجتماعية التي مرّت بها، ولذلك ذهبت إلى التركيز على الذات والمشاعر إلى درجة بعيدة لا تصل إليها الروايات التي كتبها الرجل، وخاصة في استخدام ضمير مفرد المتكلم (أنا) بكثرة، ويفسّر التركيز على (أنا) الأنثى في هذا السرد أمران: الأول محاولة استعادة الهوية المفقودة والحقّ في الكتابة بعد أن مُنعت من ذلك تاريخياً، ولذلك حاولت كوليت إنارة شخصية البطلة من الداخل وإخراج الداخل لتوضيح أفكار الشخصية وإحساساتها، فلما دعا زياد مصطفى بطلة «أيام معه» إلى السينما وقفت مدهوشة، لأنَّ هذه الدعوة في تلك الأيام غير مألوفة، وليست مقبولة من شاب، ولكنّه سوّغها بأنّها امرأة مختلفة، ومن هنا كان ردُّها عقلانياً وداخلياً في الوقت ذاته:

«وخفتُ أن أقول «لا» فيظنني جبانة.. أو أتصنّع التحفّظ! وخفت أن أقول «نعم» فأبدو سهلة ومبتذلة.. وحاولت أن أُخفي تردّدي، فقلت:

- من الآن حتى الغد لدينا الوقت للتفكير.. سأخابرك في صباح الغد..

- إذن إلى الغد.

وانصرف، وبقيت أفكّر.

أنا أمامَ مشكلة! مشكلة سهلة جداً وبسيطة جداً.. ولكنّها مشكلة! هل أرافق زياد إلى السينما؟ ولكن.. لماذا لا أرافقه؟

طبعاً إنَّ أول جواب يتبادر إلى ذهني هو: لأنَّ التقاليد تمنع من ذلك.

وفجأةً، ضجَّ رأسي بالأسئلة: ما هي التقاليدُ؟ وأخذت أجمع معلوماتي الضئيلة لأجد جواباً لهذا السؤال» (ص 96 ـ 97).

لذلك كانت هذه الكتابة مبنية على المعايشة والتجربة أكثر ما هي مبنية على المشاهدة والملاحظة، فالراوية لا تصف حالة أو حدثاً أو شخصية خارجها، وإنَّما هي تنضح من تربة حياتيّة وتمثّلها تمثّلاً ذاتياً، بمعنى أنها تقوم بهذا الدور الموكل إليها على أحسن ما يكون، كما يقوم الممثل في المسرحية بدوره على أحسن ما يكون، وبذلك تكون الذات بؤرة في مركز هذا العالم الغني المتماوج، ولذلك تكون بقعة الضوء مركّزة دائماً على بطلة الرواية، ومن هنا يدّعي بعض الدارسين المستعجلين أنَّ معظم الروايات التي تكتبها المرأة عبارة عن سير ذاتية وأحداث واقعية، وليست هذه النظرة دقيقة، فالفنّ الراقي ينفصل عن صاحبه بقدر ما يتصل به، في حين أن السيرة الذاتية أقرب إلى التاريخ منها إلى الرواية التي تكلّف فيها الكاتبة راوية/بطلة مسمّاة أو غير مسمّاة لتنوب عنها في عمليات السرد وآلياته، ولابدَّ حينذاك من تدخّل المخيلة في المادة الأولية التي قد تكون قريبة من الواقع، ومع ذلك فإنَّ المعايشة لا تصل بالضرورة إلى حدّ التطابق بين أنا الراوية وأنا الكاتبة، فالقرابة بينهما متفاوتة بين صعيد وآخر، فعلى صعيد القرابة الفكرية يصل الأمر إلى حدّ التطابق (البحث عن حرية المرأة)، فريم ورشا والراوية وأسمى سفيرات للكاتبة لدى المجتمع عامة والمرأة خاصة لنشر الأفكار الوجودية حول حرية المرأة وثورتها على واقعها المريض، وعلى صعيد القرابة النفسية، فدرجة التطابق عالية، ولكنّها لا تصل إلى درجة الحالة الفكرية، لأن معاناة كل بطلة من بطلات الروايات الأربع مختلفة بعض الشيء، كما أنَّ الضغوط الاجتماعية مختلفة، صحيح أنهنَّ ينتمين إلى المجتمع الدمشقي البورجوازي، ولكنَّ الأسر تختلف في الطبقة الواحدة والحي الواحد في النظرة إلى المرأة، وليس من الضروري أن يكون المجتمع الدمشقي في أي زمن واحداً في نظرته إلى المرأة، ولكنَّ الكاتب /الكاتبة يختار دائماً شخصية إشكالية صالحة لجذب انتباه القارئ، أما القرابة في الأحداث فهي بعيدة جداً، فالكاتب يختار بطلة أو بطلاً، ويختار لها الأحداث التي تتناسب معها حسب السياق، ولذلك يكون الحديث عن السيرة الذاتية هنا ضرباً من اللغو، وإلاّ فإن ريم غالي التي رفضت الزواج التقليدي هي رشا التي عاشت حياة مختلفة وكانت نقيضاً لها، ومن هنا فإن بطلات كوليت أو ليلى بعلبكي أو غادة السمّان شخصيات قريبة من الكاتبات، وخاصة القرابة الفكرية، ولكنهنّ في الوقت نفسه ذوات مستقلة فنياً عن الكاتبات.

3 ـ بلاغة المكان السردي

ليس جديداً أن يُقال إنَّ طبيعة المرأة أقربُ إلى السَّرد منها إلى الشعر، فالمعاناةُ التاريخيةُ الطويلة تحت نير البلاغة الذكورية والتهميش من جهة، والظلم الذي وقع عليها من جهة ثانية، جعلاها تنفر من الفصاحة وسلاسل البلاغة والبديع إلى التعبير البسيط لتوصيل فكرتها إلى المتلقي، فالألم يخلق الإبداع كما يؤمن الرومانسيون، ومن هنا يمكن النظر في حكايات شهرزاد وحكايات الجدّات، ففي الأولى تستخدم السرد لرفع الظلم عن بنات جنسها، وفي الثانية تستولي على قلوب الأطفال ليكونوا في المستقبل أنصاراً لقضاياها.. ولذلك

كانت المرأة أكثر إحساساً واهتماماً بالمكان من الرجل، فبينها وبين المكان ألفةٌ أو تنافر، وهو فضاء مفتوح لحرية منشودة أو سجن مغلق ترصده وتوصده البلاغة الذكورية، وهي تحبّ بطبيعتها الطبيعة الغنّاء والاستقرار في المكان والاعتناء به ورعايته وتزيينه، فهو يشبهها في كل شيء، وهو دالّ عليها، وفيه من شخصيتها وأسلوبها شيء غير قليل، وإذا تأملنا المكان عرفنا سيّدته، في حين أنّ الصلة بين الرجل والمكان غالباً أضعف من ذلك، فهو مغامر سندباديّ جوّال.

الإنسان صناعة المكان والمكان صناعة الإنسان، والتفاعل بينهما حتماً، فهو يؤثّر في طبيعة الإنسان وجسده ومزاجه ونفسيته، فيكون الإنسان قاسياً في الأماكن القاسية، ويكون ليّناً في الأماكن التي تؤمن رفاهيته، ولذلك اختار منذ القديم العيش بقرب الماء، ومن هنا اختلفت طبائع الشعوب وخصائصها وصفاتها ولغاتها وأساليبها بين الأماكن الباردة والحارة، وكذلك فإنّ الإنسان غيّر في طبيعة المكان، فصنع في الجبال كهوفاً لحمايته من المؤثرات والعوامل الخارجية والطبيعية، ثمّ صنع قصوره فيها أيضاً مع تقدّم الحضارة، ومع ذلك فإن الاختلاف ينسحب على المكان الواحد، ففيه أمكنة للعبادة وأخرى للهو، والإنسان هنا غيره هناك، ثمّ إنّ المكان نفسه ليس ثابتاً على حال كما يتوهّم بعض الدارسين الذين ذهبوا أولاً إلى تقسيمه إلى قسمين: مفتوح ومغلق من دون أن يأخذوا بالحسبان نفسية الإنسان الذي يعيش ضمن هذا المكان، فالأمكنة ذات الأفضية الواسعة، كالشوارع والحقول مفتوحة، في حين أنّ السجون والأمكنة الضيّقة الأخرى، كالمستشفيات، مغلقة، وهذا تقسيم تعسّفي لأنّه لا يضع في الحسبان أنّ انفتاح المكان وانغلاقه يعودان أولاً وأخيراً إلى نفسية الإنسان، فإذا كان مرتاحاً في السجن فإنّه يتحول إلى فضاء مفتوح، والمشفى الذي ضمّ يوسف الأسواني وجين وسهير تحوّل هو الآخر إلى ما يشبه شقّة الدقي بالرغم من أوجاعه، وإذا كان الإنسان محاصراً في الشوارع والحقول فإنّها تتحوّل إلى سجون كبيرة تضيق على أنفاسه، كما هي الحال في ليل امرئ القيس في معلقته، وهكذا تحوّلت دمشق بساحاتها وشوارعها وقصورها إلى مكان مغلق بالنسبة إلى ريم، في حين كانت مكاناً مفتوحاً بالنسبة إلى العمّ والجدّة.

والمكان موطن لإنتاج الدلالة، فبلاغتُه تنطق بلسانه وتشير بوساطة شيفرات مألوفة غالباً، ولكنها بلاغةٌ اختلافية، ولا يتأتى هذا الاختلاف من الاختلاف في التضاريس (سهل/ جبل ـ مأهول/ مهجور.. الخ) وإنما تتأتى من الاختلاف في طبيعة الحياة وطريقتها، وتاريخ المكان هنا أو هناك، والاختلاف في التربية والطبقات الاجتماعية، ففي «أيام معه» ـ مثلاً ـ وقفت ريم غالي مع زياد أمام مقهى دمشقي، وطلبت منه أن يدخلا ليشربا فنجانين من القهوة كما يفعل الأصدقاء والمحبّون في كلّ مدن العالم، ولكنّ هذا الطلب شكّل صدمة لزياد، وكأنّ للمقهى آلاف الألسنة التي تمنع السيّدات من مداهمة هذا المكان المغلق، وتحذّرهن من الدخول، لأنّ ذلك سيشكّل ثورة في المكان، فمن روّاده رافضون لهذا المشروع ومنهم مؤيدون، ومنهم مستحسنون ومستنكرون، وسيكون جسد هذه الأنثى على الأقلّ محطّ أنظار روّاد المقهى، وستأكله عيونهم أكلاً، وسيشكّل ذلك صرخة لم يألفوها من قبل، ومن هنا كان زياد مصطفى حائراً مدهوشاً مأخوذاً من هذا الطلب الغريب العجيب، وهو لا يستطيع تلبيته لأسباب لا يذكرها النص صراحة، وإنّما هي

متوقّعةً ضمنياً، ممّا يشكّل ما يُسمّى بانكسار أفق التوقّع، ولكننا لو افترضنا أنّ هذا الطلب كان في مدينة أخرى من العالم، فإنّه سيكون عادياً ومألوفاً، وهو لا يحتاج إلى حوار أو صمت أو تأمّل، لأنّ النساء يدخلن ويخرجن وحيدات أو مع رجال بشكل عادي، وهذا ما جرى ـ مثلاً ـ مع زياد وريم في لبنان، ومن هنا كان للمقهى الدمشقي بلاغةً مختلفة عن بلاغة المقهى في أيّ بلد أوروبي أو بيروت وكذا شأن المكان في رواية «ليلة واحدة»، فقد أمضت رشا ليلة واحدة مع كمال في باريس، وكانت تخرج من مقهى لتدخل إلى ملهى أو حانة من دون أن تُثير أيّ سؤال، وليس ذلك وحسب، وإنّما أمضت بقية ليلتها على سرير واحد ضمّها مع هذا الشاب بحريّة كاملة ومن دون أيّ سؤال أو استهجان، فالعمل الذي قاما به على السرير عاديّ ومألوف ولا يتناقض مع الطبيعة الإنسانية في أيّ مكان من العالم، ولكنّ الفرق بين هنا وهناك العين المراقبة والضغط على حريّات الأفراد والتدخّل في شؤونهم الصغيرة بحجّة حماية الشرف والعادات والتقاليد والأخلاق العامة، وهذه قضايا مختلف عليها بين شعب وآخر، ولذلك كان المكان المفتوح يُنتج إنساناً سويّاً في سلوكه وأفعاله، وهو لا يتدخّل في شؤون الآخرين، ولا يسمح لهم في الوقت ذاته بالتدخّل في شؤونه كما هي الحال في الأماكن المغلقة، وهذا ما نجده مثلاً عند الشخصيات التي تربّت على الحرية، ومنها ألفريد وكمال وإيتالو، في حين أنّ المكان المغلق يُنتج إنساناً مريضاً يقول شيئاً ويفعل نقيضه، ويتمثّل ذلك مثلاً في شخصية الدكتور يوسف الأسواني صاحب المركز الاجتماعي المرموق الذي يظهر من منظور زوجته مديحة، وكأنه شخصية محترمة، في حين كانت علاقاته النسائية في الخفاء، وخاصة في استئجار شقّة في حيّ الدقّي تقول غير ذلك تماماً، وينسحب هذا على شخصيات ذكورية كثيرة في روايات كوليت خوري، بدءاً من شخصية زياد مصطفى إلى شخصية سليم وحبيب ويوسف، ثمّ إنّ المكان المغلق يُنتج شخصيات مريضة حادّة تُنصّب نفسها وصية على الآخرين بحجّة من الحجج الكثيرة، وهي شخصيات لا تؤمن بالحرية والتعدّد والاختلاف والتطوّر، وخاصة بين الأجيال، وتسعى إلى المحافظة على إنتاج إنسان ذي لون واحد من دون حساب لحركة الزمن، ومن ذلك مثلاً شخصيتا العمّ والجدّة في رواية «أيام معه»، فهما تتدخلان بحياة ريم وبشؤونها الخاصة مع أنّها أصبحت في عمر الشباب، وكأنّها غير قادرة على أن تعيش حياتها، وهي تحتاج إلى رعاية ومراقبة، وما ذلك كلّه إلاّ لأنّها امرأة فالمكان يضغط على شخصياته ويتعامل معها بمنظور بيولوجي، فيسمح للرجل بأشياء يحرّمها على المرأة، ويرتفع إزاءها جداراً يحاصرها كليل امرئ القيس، وهو يتسلّح بالذاكرة والتاريخ واللغة، ومن هنا لا تجد بطلات كوليت خوري وسيلة سوى الحوار الذي يكشف عن أحلام المرأة الجديدة، وهي تسعى إلى تغيير طبيعة المكان، كما أن المكان يضيق شيئاً فشيئاً ليتحوّل إلى جدار منيع أو سجن للمرأة، ممّا أثّر في البلاغة نفسها، فكان لكلّ مكان بلاغته المختلفة عن بلاغات الأمكنة الأخرى، ثمّ إنّ اختلاف الأمكنة يُفضي إلى اختلاف البلاغة ذاتها.

4 ـ بلاغة الصورة:

تلجأ المرأة بطبيعتها إلى الصور والألوان أكثر مما تلجأ إلى لغة السجع والتجنيس والنثر الفني المصنوع، فهي تسعى إلى خلق الجمال من البساطة والمألوف والعادي ولغة الحياة، ولذلك اتصف السرد النسوي عامة والسرد في روايات كوليت خوري خاصة ببلاغة الصورة في مقابل

بلاغة اللغة في السرد الذكوري، فإذا قلمُها فرشاة، في حين كانت فرشاة الرجل قلماً، فقدّمت بطلات كوليت أو راوياتها لوحات لونية في أعمالها جميعاً، واهتممن بالألوان والعطور والأزاهير والثياب اهتماماً واسعاً، ففي «أيام معه» ـ الرواية الأولى التي حقّقت حضوراً واسعاً ـ كانت الصورة وسيلة الكاتبة ورسالتها إلى المتلقي، فمنذ البداية كان قلمها فرشاة مختلفة لتصوير المجردات: «على حطام أمنيات بعيدة.. وعلى أشلاء ماضٍ بدا طويلاً برغم قصره.. وفي نفسية كرهت الحياة من حبّها الحياة.. عاشت قصتي منذ سنة تقريباً» (ص 15)، ثمّ إنّ هذه الصورة لا تظلّ ثابتة على حال، وإنّما هي ترسم وتمحو لأنّ اليد التي تحرّك الفرشاة هي يد الداخل وليست يد الخارج، ولذلك كان قلق ريم ينحلّ في صور الطبيعة ويحوّلها باستمرار، ففي المقطع الرابع من القسم الأول هذه الحالة التي حلّت في الجمل القصيرة المتدافعة التي تشكّل صوراً متناقضة على طريقة بلاغة الصورة في الجملة الفرنسية التي تتقطّع إيقاعيّاً بقصد التجاوب والتناوب والترداد، ويتجلّى ذلك بحذف حروف الوصل (العطف)، فإذا الإيقاع ينفصل ليتصل، ويتلاشى ليولد، وكأنّنا إزاء إيقاع متعدّد مركّب متماوج سمفوني:

«استيقظتُ، في الصباح، قلقةً، تائهةً، مرتبكة.. اقتربت من المرآة.

الحيرةُ تتراقص في عيوني، وعلامات الاستفهام تتراقص حولي.

تأملتُ في أنحاء الغرفة، في السرير، في الخزانة، في الطاولة، في الستائر.

هذه الغرفة ليست باردة، وليست دافئة، ليست أليفة، وليست موحشة، ليست واسعة، ليست ضيقة.. ليست منسّقة، وليس فيها فوضى» (ص 113).

ويتنقّل قلم كوليت بين المشاهد الصغيرة والتفاصيل وكأنّه لا يخطّ كلماتٍ، وإنّما هو يصوّر لوحات، أو كأنّه عين الكاميرا التي ترسم ما هو شاعري وجميل، فهاهي ذي رشا ترسم صورة للشاب الفرنسي كمال في أثناء اللقاء في القطار:

وأشعلتُ لفافةً..

ومع الدخان المنساب من ثغري.. انسابت نظراتي عرائس تتمشّى على قامته.. وتحمل صورتها على أمواج الدخان..

كانت الأنفة والكبرياء تبتسمان في قامته الطويلة.. وكان معطفه الكحلي المزرّر يزيد في أناقة وقفته والمنديل الأبيض الحريري المختفي تحتَ الياقة يعانق رقبته برفق..

وتوقّفت نظراتي عند اللفافة المتكسّرة بأنوثة ورقة بين أصابعه..

وارتفعت معها إلى الشفتين الكبيرتين المبتسمتين بسخرية.. ثمّ إلى الأنف الحادّ الحازم..

وبوجل اقتربت من العينين.. العينين اللتين ملأتا وجهه النحيل.. وغرّدت في هاتين الواحتين اللتين سكبت الطبيعة فيهما ربيعها (ص 56).

5 ـ بلاغة العبور إلى النوعية:

تتصل هذه البلاغة بصلة ما بالتركيز على لغة الـ «أنا» والكتابة من الداخل من جهة، وبنقض البلاغة الذكورية أو تهميشها في السرد النسوي من جهة أخرى، فمن المعروف أنّ البلاغة الذكورية اعتنت في تاريخها الطويل بالقواعد والقوانين الأدبية، وهي التي كانت تعزّز سلطة الرجل، فلما أرادت المرأة أن تعبّر عن ذاتها وجدت عائقاً في هذه البلاغة، وخاصة أنّ موضوعاتها الذاتية كانت تحتاج إلى غير قليل من الصدق والعفوية والحرارة والتدفق الرومانسي وحرية

التعبير، فإذا هي تجتاز حدود السرد إلى الحقول المجاورة، فالأفكار والمشاعر والأحاسيس كبيرة وكثيرة ومتدافعة ولا يتسع لها المجال الضيّق الذي حُدّد لها سلفاً، وقد يتساءل القارئ مثلاً في كثير من صفحات روايات كوليت الأربع، وخاصة رواية «ومرّ صيف» إذا كان هو إزاء رواية سردية أو مسرحية حوارية، فكثيراً ما يتوقف السرد تماماً، ويبدأ الكلام ـ الحوار، فثمة مقاطع تكاد تكون مقتطعة من عمل مسرحي، وإذا كان الغلاف يشير بكلّ وضوح إلى جنس النص/ رواية فإنّ قراءة هذا العمل تؤكد أنّه نصّ متعدّد الأجناس، فهو مزيج بين الرواية والمسرحية، وفيه مقاطع تكاد تكون شعراً، ولا يخلو هذا النص أيضاً من مقاطع من التاريخ، ومشاهد الحوار متوزّعة، وهي طويلة، ولولا بعض العبارات التي تذكّرنا بالسرد (قال ـ قالت.. الخ) لظنّنا أننا إزاء عمل مسرحي، ويمكن أن نذكر هنا أرقام الصفحات الآتية على سبيل المثال (25ـ27) (36ـ40) (131ـ134).. الخ، وهذا يشير إلى انفتاح النص السردي على الحوار المسرحي الموظّف، فهو ـ أوّلاً ـ حوار رشيق قصير مكثّف، وليس الغرض منه الكتابة المجانية والثرثرة، وإنّما هو لخدمة السرد الروائي وتنويع أساليبه وإعطاء جرعة إضافية لحركة الإيقاع، وهو ـ ثانياً ـ يشير إلى طبيعة الشخصية المتكلّمة في الحوار ويكشف عن أهوائها ورغباتها وطموحها وتطلّعاتها، وهو ـ ثالثاً وهو المهمّ هنا ـ فسحة للتنوّع والتعدّد والاختلاف، ومحطّة لبيان المنظور الذي تنظر كلّ شخصية منه على حدة وبيان الموقع والجهة والمسافة لكشف الإيديولوجيا النصية التي تتبناها هذه الشخصية أو تلك، وهو ـ رابعاً ـ مجال آخر لتعدّد الأصوات والروايات، فالحياة لا تسير ضمن إيقاع واحد إلاّ في المكان المغلق والإيديولوجيا الواحدة التي لا تقبل الآخر جملةً وتفصيلاً ولا تتعايش معه، ولا تحاوره، وهذا لا يعني سوى الموت، فالناسُ في الواقع طبقات وثقافات وطموحات مختلفة، وإن كان المكان الواحد يفرض على شخصياته المختلفة شيئاً غير قليل من التشابه نتيجة للأوامر والنواهي التي يُرسلها إليها، وهو أخيراً متّكأ إيقاعي نابض للانتقال من بنية إيقاع الحوار إلى بنية إيقاع السرد مرّة أخرى.

وثمة مقاطع في هذه الرواية يعبر فيها السرد إلى الشعرية، وخاصة إذا علمنا أنّ كوليت شاعرة بالفرنسية مثلما هي روائية وقاصة وكاتبة مقالة، ولغتها راقية سليمة فصيحة ورامزة، والمجاز فيها ألوان، ومن ذلك ـ مثلاً ـ ما جاء في المقطع الأول حين أخذت الراوية تتحدّث عن دمشق قبل سفرها بهذه اللغة الأنثوية المتوهجة:

أنا التي أحبّ الياسمين كيف أترك دمشق في موسم العطر؟ دمشق في الصيف.. ورائحة الياسمين حين يعبق بها الحرّ.. كالمرأة المعطّرة حين تَعْرَقُ بين ذراعي رجل..

دمشق في الصيف.. والغبار الذي يعشّش في النسيم كامرأة طوّقت جيدها والزّندين بالشّذى وتوشّحت بالخضير ولابت في الصحراء تبحث عن حبيب..

دمشق في الصيف.. والمياه الجارية أبداً رغم الشموس المحرقة، كالمرأة التي تبكي أبداً.. لأنّها أبداً تتحرّق لهفةً وشوقاً وحبّاً..

دمشق المرأة الأزليةُ كما تعيشُ في خيالي وحدي.. كم من مرّةٍ بحثتُ عنها في الواقع فما وجدتها! وجدتُ امرأةً مذعورة النظرات.. منفوشة الشعر.. ممزّقة الملابس.. أعطوها مالاً وأماناً وحبّاً.. فسرقت المال ولم تشتر الملابس وهزئت بالأمان وتاجرت بالحبّ.. وظلّت تعيش بأوهامها في سجن قديم تهدّم.

تعبتُ من خيالي يُعمّرُ دمشق.. وتعبت من دمشق تدمّر خيالي.. (ص 12 ـ 13).

يتوقّف السرد في هذا المقطع وسواه، وتتوقّف حركة الزمن، وتختفي الراوية وراء الستارة، لتتقدّم إلى حلبة المسرح كوليت الشاعرة، تُنشد مقطعاً أو بعض مقطع، فينفتح النص السردي على الشعري الموظّف، ليزداد السرد تألقاً وتوهّجاً وحركة واندفاعاً.

إنّ ذاتية السرد والكتابة من الداخل وانفتاح السرد على الحقول الأدبية المجاورة قرّب السرد في روايات كوليت من المذكّرات اليومية والسيرة الذاتية، ولكنّ ذلك لا يعني أبداً أنّنا إزاء مذكرات يومية أو رسائل أو سيرة ذاتية أو قصائد شعرية، وإنّما نحن إزاء روايات تمدّ شرايينها إلى الحقول المعرفية والأجناس الأدبية والتاريخ وسوى ذلك لتستمدّ منها المواد الأولية لصناعة الرواية، وهي بطبيعتها جنس أدبي مختلف عن الأجناس الأخرى، فهو منفتح على الحياة نشاطاً وتبدّلاً، ولا يقف عند الحدود، والرواية اليوم تتجاوز التخوم إلى الحقول المجاورة والبعيدة، فهي تمتدّ كأذرع الأخطبوط إلى المعارف الإنسانية كافة بدءاً من الفنون إلى الأبحاث، حتى إنّها تعتمد أحياناً عمليات التوثيق البحثي إيهاماً بأنّها تنقل الواقع والحقيقة، وهي جنس أدبيّ جشع لا يقنع بالقليل، ولا يتوقّف عن الامتداد والتوسّع، وهو يحاكي أكبر الغزاة في التاريخ البشري حين يضمّ إليه كلّ ما يقع تحت سلطته، ويستطيع أن يحوّل الأجناس المغلوب على أمرها لخدمته، وأن يوظّفها توظيفاً جديداً لم تكن تعرفه من قبل، ولذلك غدت الرواية عالماً مزدحماً في كتاب موسوعي (20)، ومن هنا يمكننا أن نفسّر ما قاله أحد دارسيها: «الرواية نوع لا يمكن الإمساك به» (21)، ولذلك فإننا إزاء أعمال روائية لكلّ منها استقلال عن الأخرى من جهة، واستقلال عن المؤلفة وسيرتها ويومياتها من جهة ثانية.

6 ـ طغيان الوظيفة الشعرية:

لا يكفي أن نقول هنا إن كوليت بدأت حياتها الأدبية شاعرة بالفرنسية، فقد نشرت أول أعمالها «عشرون عاماً» عام 1957، ثم نشرت مجموعة أخرى بعنوان «رعشة» 1960، ومن هنا كانت لغة السرد في رواياتها ذات منحى شاعري دفّاق، وبطلاتها يبحثن عن الحرية والتفرّد والجمال، والشاعرية إحدى الوسائل إلى ذلك، وإذا كان اتصال الشاعرية بالإيقاع المتماوج النابض كما هي الحال في الرمزية (بودلير ـ فيرلين ـ رامبو ـ فاليري)، فهذا أيضاً ما يتصف به السرد في رواياتها، فمنذ روايتها «أيام معه» تتدفّق لغتها وهّاجة، وكأنّ سردها يتحوّل إلى تحف فنيّة رمزية، فهي في استهلال هذه الرواية بيّنت أنها لا تعبّر بقدر ما هي تصوّر وتنحت، وهذا يعني أنّ المادة الأولية للأحداث والشخصيات تحوّلت إلى عمل فنّي جمالي رفيع:

سأملأُ كأسي برحيق الفنّ..

فالفنُّ نبعٌ فيّاض، دفقٌ وجود لا ينضب..

مهما غرفنا منه يظلُّ يُسكرنا بالآمال والحبّ..

سأهبُ حياتي للحرف..

سأجعلُ منهُ إلهي ورفيقي وعبدي

فآمرُهُ، ساجدة.. وأعبدُهُ سيّدة..

وأشكو إليه همومي كإنسان حبيب.. (ص9)

ويمكن أن نقدّم هنا صوراً متنوعة مختلفة من مظاهر هذه الشاعرية، ومنها الوصف المشهدي لغرفة نوم زياد مصطفى:

فالدفء الذي يهفّ من كلّ زاوية، من كلّ ناحية، يُشعرني بأنّني لستُ غريبة في هذا الجوّ الشاعري.. وكيف أكون غريبة؟ وأنا حبيبة الشعر.. وابنة الدفء والحياة؟

شعرتُ براحة تتغلغل في روحي، ودارت نظراتي بسرعة. خُيّل لي أنّ أثاث بيت بكامله حُشر في هذه الغرفة فبدت صغيرة على سعتها.

الفوضى تتربّع على عرشها، لكنّها فوضى منسّقة، فوضى لها جمالها، ومنسجمة وروح الألحان.. كُتُب نائمة على الأرض، في الركن، تترقّب بصبر صديقاً يقرؤها.

.ديوان أحمر ينتظر من ينفخ في أحضانه همسات حبّ فيختلج الحديد في جنباته.

..لوحات مكدّسة، تئنّ، وترفع وجوهها نحو الجدران تسألها: «هل من مكان؟» (ص 64).

ومن مظاهر الشاعرية التوهّج وحسن الختام في المقاطع، وخاصة إذا كان المقطع ينتهي إلى الصفاء الإنساني كما في هذا المقطع بين ريم وزياد:

رفعتْ نحوه ثغري..

فخيّمت أنفاسي على دفء كلماته..

وامتزج شوقُهُ بصلاة عيوني..

برفق.. احتوى العشرين عاماً بين ذراعيه القويّتين، فاختلطت في ناظريه الشهوة بالحنين.. وتماوج في ناظريّ الهوى والليل.. وعلت شيئاً فشيئاً، همهمة الحبّ، تقصّر المدى بين شفاهنا.. وتلاشى، شيئاً فشيئاً، خلف رموش عيوننا المغمضة.. ضوء الفانوس الأصفر الصغير.. (ص 150 ـ 151).

ومن ملامح الشاعرية وعناصرها التردّاد الصوتي وتكرار الحروف والأسماء والجمل وتناغمها وانسجام إيقاعها الداخلي، ومن ذلك هذا الوصف الدقيق لصوت زياد الذي تنهض به ريم واصفة:

مرّ يومان، قبل أن يمزّق غلالةَ السكون التي تحيطني هتاف الهاتف..

يومان كباقي الأيام.. فارغان.. إلاّ من الملل.. ملل هذه الساعات الرتيبة، ملل من الثواني الطويلة، المتشابهة.. ملل من مرضي، ومن الألم الذي لا يزيد ولا ينقص..

مرّ يومان.. ثمّ سمعتُ صوته..

ولأول مرّة، مذ عرفته، تنبهّت لنبرات هذا الصوت:

صوتٌ عريض.. بطيء.. تلفُّه البحة..

صوتٌ فيه كثير من الرجولة.. كثير من الكسل..

صوتٌ يوحي بالهدوء.. ويشعّ دفئاً.. (ص 84).

وعلينا ألاّ ننسى هنا ثقافة كوليت الفرنسية، فقد تسلّل إلى سردها شيء غير قليل من المدرسة الرمزية، فهاهي ذي تُعيد علينا ما كان رامبو قد رسمه في قصيدته الشهيرة «Voyelles» (22):

جلستُ أمام طاولتي الصغيرة، وتبعثرت الأوراق تحت يدي، وراح قلمي يرسم الحروف الملوّنة.. إنّ حروفي لها ألوان: النون حمراء.. كنقاط الدم. الياء صفراء.. كدموع الفراق. السين ذهبية.. كالشمس. والواو سوداء. كلباس الراهب. والهاء شفّافة، كالزجاج.. والألف الرمادية.. واللام.. والجيم.

نسيتُ كلّ شيء حولي، وتلاقت نفسي، وعيوني في رقصة الحروف.. (ص 315 ـ 316).

لم تتراجع هذه الشاعرية في الروايات الأخرى، وإنّما ازدادت ألقاً وتوهجاً وخاصة في رواية «ليلة واحدة»، ومنها هذا التكرار الشعري الاستفساري الذي جاء في نهاية المقطع الأول:

نعم.. ماذا جرى؟

ماذا جرى كي أتخذ هذه الأحكام القاطعة؟

ماذا جرى..

والبارحة كنّا نتحدّث، بعدُ، عن آمال مستقبلنا؟

ماذا جرى

ومّدة فراقنا ليستْ سوى.. ليلة واحدة؟ (ص 16)

ومن ملامح الشعرية في هذه الرواية توقّف الحركة والتماوج الإيقاعي والتمدّد الصوتي، ويمكن أن يتوقف القارئ عند صفحات ليتساءل: أهذا نثر أم شعر؟، فعلى الرغم من المعاناة القاسية التي عاشتها رشا مع سليم في دمشق فإنها ردّت على سؤال جورج صديق كمال في القطار: (كيف يحبّ الرجال عندكم؟) بهذا التدفّق الشاعري:

ــ بلادي؟ بلادي بلاد الحبّ والشعر يا سيّدي.. بلاد الأساطير الجميلة.. والروايات المدهشة! إذا أحبّ ابن بلادي.. فإنّه يضع نبضات قلبه في قوافٍ.. وينظم من خلجات روحه عقوداً يزيّن بها جيد الحبيبة.. ويجعل من حبّه أغنية تردّدها النجوم فتتساقط ألحانها أحلاماً.. رجال بلادي يحبّون بعقلهم وخيالهم وروحهم إذا أحبّوا.. فتعيش الغالية في أبيات شعرهم.. ويعيشون هم تحت أهدابها.. (ص 120 ـ 121).

يمكن أن يقول القارئ العادي ببساطة وعفوية إن المقطعين السابقين قصيدتا نثر طازجتان، هذا إذا فصلهما عن السياق واكتفى بهما على حدة، ولكنّ القارئ العارف لا يذهب إلى ذلك أبداً لأنّه لا ينظر إلى النص كما كان ينظر النقاد العرب القدماء إلى البيت منفصلاً عن بنية القصيدة، فهذا أشعر بيت في الغزل أو المديح أو الهجاء (23)، وإلاّ فإنّنا ننظر إلى المقاطع الحوارية على أنّها أجزاء من عمل مسرحي، ونكون حينذاك قد جعلنا من بنية النص الواحدة بُنىً متناقضة ومختلفة، وكأنّها مرقّعة الدراويش، وإنّما نحن إزاء أعمال روائية سيمفونية تتألف من طبقات وأصوات ومشاهد وعناصر من أجناس مختلفة متجاورة ومتباعدة لخلق إيقاع متناغم ومنسجم لتشكيل بلاغة السرد النسوي، ضمن وحدة عضوية تتجلّى بين طبقتين: طبقة سطحية عالية وظاهرة تخاطب معظم القرّاء، وهي طبقة الموضوعات التي تطرحها هذه الروايات في الإشكالات والأسئلة، وطبقة تكمن مخبوءة في القاع، وهي الفلسفة الوجودية التي تقوم عليها العمارة الفنيّة الروائية، وهي بمكانة الأساس والأعمدة التي تحمي الطبقة السطحية من الانهيار السريع عند تعرّضها لأقلّ درجة من الزلازل والهزّات، ومن هنا يمكن الحديث عن الالتزام بقضايا المرأة وخصوصيّتها وخصوصية البلاغة في هذا السرد.

الحواشي والتعليقات

1 ــ هوللي، مارشيا: الوعي والأصالة: نحو تأسيس إستاطيقا نسوية، تر. محمد السعيد القن، فصول العدد 65، خريف 2004، وشتاء 2005، ص 106

2 ــ خوري، غادا، فينوس: الكذب الصادق، باحثات (كتاب متخصّص يصدر دوريّاً عن تجمّع الباحثات اللبنانيات)، المرأة والكتابة، العدد الثاني، 1995، ص 33.

3 ـ فياض، منى: لماذا لم أكتب؟ لماذا كتبت؟، باحثات، العدد الثاني، ص 86.

4 ـ عقاد، إيفلين: الكتابة لسبر أغوار التجربة، باحثات، العدد الثاني، ص 95.

5 ــ انظر: بنمسعود، رشيدة: المرأة والكتابة ـ سؤال الخصوصية ـ بلاغة الاختلاف، أفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 1994، ص 81.

6 ـ المرجع نفسه، ص 92.

7 ـ الأعرجي، نازك: صوت الأنثى ـ دراسات في الكتابة النسوية العربية، الأهالي، دمشق، ط1، 1997، ص 34.

8 ـ بستاني، كارمن: الرواية النسوية الفرنسية، تر. محمد علي مقلّد، الفكر العربي المعاصر، العدد 34، ربيع 1985، ص 122.

9 ـ مي أسطورة الحبّ والألم، مكتبة الأسرة، مصر، 2005، ص 5.

10 – Voir: dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, p. 34.

11 ـ بدوي، د. عبد الرحمن: الموسوعة الفلسفية، 2/ 569.

12 ـ الموسوعة الفلسفية، 2/ 570.

13 ـ نقلاً عن صليبا، د. جميل: المعجم الفلسفي، 2/ 530.

14 ـ نفسه، 2/ 532.

15 ـ نفسه، 1/ 47.

16 ـ دي بوفوار، سيمون: الجنس الآخر، تر. ندى حداد، الأهلية للنشر والتوزيع، عمّان، بيروت، 2008، ص 21.

17 ـ نفسه، ص 245.

18 ـ نفسه، ص 11.

19 ـ أفاية، محمد نور الدين: الهوية والاختلاف في المرأة الكتابة والهامش، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء 1988، ص 44 ـ 45.

20 ـ انظر: الموسى، د. خليل: ملامح الرواية العربية في سورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006، ص 17.

21 ـ بورنوف، رولان وأونيليه، ريال: عالم الرواية، تر. نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991، ص 21.

22 – Voir: oeuvres de Arthur rimbaud, Préface de Paul Claudel, Mercvre de France, paris, 1949, p. 69 – 70

23 ـ انظر: الموسى، د. خليل: وحدة القصيدة بين أرسطو والنقاد العرب القدماء، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2007، ص 49 ـ 80.

□□

قراءة في رواية زهرة في الرمال لباسم عبدو..

□ أحمد عادل*

حسب تجربتي مع الكتابات الأدبيّة وجدتُ أنّ الكتابة الأفضل هي التي ترتكز إلى قِراءَة شاملة وعميقة لأدب الكاتب، وكان أسفي أن لا أقرأ لباسم عبدو سوى هذه الرواية من بين الروايات التي كتبها، ومع هذا كُنت قد اطلعت على مجموعته القَصصيّة «الأخمص الخشبي» حين صدرت منذ سنواتٍ عدّة، وأما كتاباته النقدية والصحفية فقد تابعت المزيد منها فوجدت أن هذا الأديب يوازن بطريقةٍ عقلانيةٍ بين الأدب والصحافة ولأنّه بهذه المثابرة المستمرة استطاع أن ينجر رواية زهرة في الرمال بلغة روائية تستوفي الشرط المطلوب ومع أنّها لم تأخذ حقها المناسب من النقد بسبب أنّ نقاد الرواية يقلّون ولا يكثرون، مقابل أن كتّاب الرواية يكثرون ولا يقلون،

وإذا ما عدنا للأسباب المتعلقة بالاثنين نجد ذلك في حاجةٍ إلى البحث والتأمل ولذلك نغادر هذا الباب لنعود إلى الرواية المُحتفى بها فنؤكد على صحة مجموعة من مواضيعها الأساسية ضمن منهج نقديٍّ تفاعلنا معه عبر كتاباتٍ تناولت مجموعة من الروايات العربية فأذكر منها رواية زجاج الوقت لهدية حسين. ورواية ميلاد حزينٍ وجمر عراقي على ثلج سويدي لعلي عبد العال، وهناك روايات سورية وجزائرية هي الأخرى تعاملنا معها بالطريقة التي نتعامل بها مع رواية زهرة في الرمال لباسم عبدو وقد قلنا ما أردنا في هذه المقدمة الموجزة فيأتي بعده هذا التسلسل الآتي:

1 ـ مُستهل الرواية:

في كتابتي عن روايةٍ جزائريةٍ تحدثتْ عن علاقة هذا الجانب بمقدمات الشعر الجاهلي من حيث الدخولِ إلى القصيدة عبر حالتي الحب والأطلال ولاشك في أن رواية زهرة في الرمال تتقاطع مع هذا الموضوع بالدخول إلى عالمها عبر قصةٍ عاطفيةٍ تنشأ بين أمل وشادي وهما مدرسان عملا في مدارس دمشق ومن خلال هذه الزمالة نشأت القصة العاطفية فكان هدفها من جانب

الطرفين هو الزواج وهذا ما يجعل القصة شريفةً في بداياتها ثم تلوثت بحكم الانحرافات الكثيرة لهذا المدرس المثقف الذي بدأ شريفاً ثم أخذ ينحرف شيئاً بعد شيءٍ وبسبب هذا التغيّر، وبسبب الأحداث والشخصيات التي دخلت إلى عالم الرواية فيما بعد تمددت الرواية بتقاطعاتها مع القصيدة الجاهلية في عملية استهلالٍ فنيٍّ يحدث أن يأتي عبر تأثرٍ مُسبق. ومن الممكن أن يكون بعيداً عن التأثر فرضته الصدفُ، وإذا ما ملنا إلى مفارقات الأدب الكثيرة سنجد السببين واردين لأن الأدب العربي والعالمي يعجان بالمفارقات التي لا تُعدُّ ولا تحصى.

2 ـ الحُبُّ والجَسد:

ولأن رواية زهرة في الرمال اتكأت في مستهلها على هذا الجانب المهم في حياة الناس، ينبغي أن نتوقف عنده بجانبي من العَرضِ والمناقشة وأن نسميه أولاً بالحب الشريف وأقصد بذلك بدايات القصة العاطفية بين شادي وأمل وكان ما يُرثي له أن هذه القصة لم تستمر على مضمونها كما بدأت نظيفة وشريفة وإنما تدنّست بفعل الانحراف لشادي وهذا ما جعل الرواية تتعقد، وتتسع بأحداثها وشخصياتها، وقد فهمت من خلال التأمل أنّ رواية زهرة في الرمال تصلح لأن تكون مسلسلاً ناجحاً بفعل المفارقات والمفاجآت فيها، وأما ما تعلق بالحب والجسد في رواية زهرةٌ في الرمال فلا أعتقد أنه يتجاوز تربية المؤلف ذات الإصرار على أنّ الحُبّ يجب أن يكون نظيفاً. وإذا تدنس من جانب شادي أو غيره فهو ما يكون أمراً سلوكياً ناتجاً عن تربية وظروف الشخصيات ذات التهيؤ لارتكاب أفعالٍ منافيةٍ للأخلاق، وبذلك أن المؤلف لم يكن إلا رساماً أو مؤرخاً للحدث عبر لغةٍ أدبيةٍ تحدد شكلها ومضمونها تربية المؤلف من جهة، ومن جهة أخرى إن المركز السياسي والاجتماعي هو الآخر يفرض قيوداً وشروطاً على المؤلفين في رسم المشاهد الجنسية فتكون عندهم عكس ما تكون عند محمد شكري في رواية الخبز الحافي، وكمّا أن كاتباً كبيراً تمرد على قيّم الشرق فكتب عن الحُبّ والجنس كما يحلو له! وأما باسم عبدو وأيمن الحسن فلا أعتقد أنهما سيتجاوزان الخط الأحمر في رسم المشاهد الجنسية لأن الاثنين من بيئات اجتماعية تحترم الحُبّ النظيف ولا تجاهر بالممارسة الجنسية، والأسباب في ذلك كثيرة فالبعض منها يرتبط بالتراث، والآخر بالدين، والثالث بالأخلاق، وأن الأسباب تكثر وتكبر في حياة الكُتّاب الشرقيين ومع هذا يكتب الكاتب الشرقي ويبدع، ولكنه في معركة حقيقية مع الحياة و هذا ما لا ينطبق على الجميع فهناك من يكتب وهو في وضع حياتي جيد، وهناك من يبدع ويفكر وهو في بيتِ الشقاء كما حصل لأبي علاء المعري ولغيره من الكتاب والشعراء!

3 ـ لغة الحُب:

في كتابات باسم الأدبية شفافية وشاعرية يُذكرنا البعض منها بلغة الراحل جبران خليل جبران وهذا يعني أن باسم من الممكن أنه قرأ لجبران في مرحلةٍ من مراحل حياته الأدبية وإذا كان ذلك غير واردٍ في تاريخ هذا الأديب المثابر فمن المؤكد أنه اطلع على الشعر العربي والتراث العربي، وهذا هو ما يشكل الشرط الأوّل لدعم اللغة الأدبيّة لأيّ أديبٍ يكتب باللغة العربية وقد وجدنا تأثيرات ذلك في كتابات طه حسين، ومحمد الجواهري والمنفلوطي وفي كتابات غيرهم من الذين تعبوا وثابروا في معرفة اللغة لأنها الأداة الأولى والأساسية في عملية الكتابة الأدبية ولاسيما ما تعلق بالحُبّ وهو حالة سامية

تستوجب اللغة المناسبة والموازية لمضمونها الأصيل الشفاف وكان عبدو من الذين نجحوا في التعبير عن جانب الحُبّ في حياة شخصياتهم العاطفية وكي نكون على بينةٍ في هذا الجانب الجميل اللطيف نحاول الاستشهاد بما ورد في الصفحة 17 من رواية زهرةٌ في الرمال وهو يقول: «طوّقت ذراعاي عنقها، دسستُ أنفي في شعرها النقي، الصافي، فاحترقت، واشتعلت من الدّاخل، وهي تشتعل أيضاً، ويتأجج اللّهب في جسدها، فعجزتُ رغم مقاومتي، وصبري عن إطفاء حرائقنا، تراجعت وتركتُها تُصلح ما خرّبتُه أناملي».. وأما ماجاء في الصفحة 31 عن هذا الجانب فهو كما يلي: «همست بشوقٍ... همستُ لها بدفءٍ ريحانيّ، ومشينا على رصيفنا الذي أطلقتُ عليه اسم «رصيف الحُبّ» ويحق لنا نحن عُشاق المساء أن نمتلك رصيفنا في هذا الشارع، ولا أحد يُزاحمنا، لأننا سنشهر أوراقنا في وجهه...» وعلى الرغم من أن مشاهد عدّة من هذا القبيل في رواية زهرة في الرمال أحاول أن أكتفي بما استشهدت به خدمةً مني لبرنامج المقالةِ المحدد ضمن تشكيلٍ جماليّ أحاول الالتزام به في الأعمال النقدية المتعلقة بالقصةِ والرواية على وجه التحديد.

4 ـ العنوان:

إن عنوان هذهِ الرواية استل من داخلها، وجاء ذلك ضمن سياقها بالتعبير نفسه: «زهرة في الرمال». وإذا ما عدنا لإيحاءاته ودلائله فسنجد أن هذا التعبير يرتبط بجمال الحياةِ رغم قسوتها، ويحدث أن تكون هذهِ القسوة هي المعادل الحقيقي للصحراء والتصحُّر في أزمنة القحط والجفاف. ومع هذا فالصحراء في هذه المواسم تمنح الناس جانباً من «الراح والتأمل». وإذا ما وجدنا هناك وردةً ما فهذا يعني أن الأمل ما زال يحكم الحياة. وما زالت الأرضُ رغم قسوتها تُنبِتُ بهذا الأمل الذي لولاه لمات الإنسان الجائع العطشان. إن عنوان زهرة في الرمال يشمل في طياته معانٍ كثيرةٍ فيدخل ضمنها الجمال المتمثل بالخير والأمل وجمال الطبيعة أيضاً. وذلك يناقض اليأس والتشاؤم ويعيدنا إلى كتب أبدعتها العقول المتفائلة فيما يدفع الإنسان نحو الخير بدل أن يكون متقاعساً ومتشائماً. ولذلك أن الكتابات من هذا النوع لها قيمتها الأدبية والعلمية لأنها تزرع الخير والأمل أمام من يكون في حاجةٍ إلى ذلك، وكي تختم هذه اللوحة بما يلزم أرى أن أقول أن العنوان أصبح جزءاً لا ينفصلُ عن الموضوع. ولذلك من واجب المؤلف أن ينتبه إلى مضمون العنوان وشكلِهِ، فقد كانت هناك عناوين ناقضت مضامين الكُتب، وهناك مضامين أيضاً تبرأت عن عناوينها، وأما عنوان الرواية المحتفى بها يسجل لوحةَ خيرٍ لصالح المؤلف لأنهُ تميّز بالتناسق مع مضمون الرواية.

5 ـ المكان والتاريخ:

تذكرنا أمكنة زهرة في الرمال بالأمكنة التاريخية في روايات يوسف زيدان من حيث القيمة التاريخية للمكان الروائي على الرغم من أن المكان الروائي تجيء به الأحداث بمعزلٍ عن إرادة ورغبات الكاتب ولكنّه في نهاية الأمر يُسجّل مشهداً إيجابياً يخدم الرواية من حيث قيمته التاريخية والاجتماعية والاقتصادية وهو الذي نجده في سوق الحميدية، وقلعة دمشق، ودمشق القديمة، وإذا كُنت على جانب من التأمل فيما تعلق بالمكان أستطيع القول أن مؤلف الرواية تمكن من الدخول إلى عالم الأمكنة بلغة عربية سلسة وجذابّة تناسقت وتجانست مع الدخول إلى عالم المكان المفروض والضروري لا في رواية زهرة في الرمال وحسب وإنما في أي رواية ذات بعدٍ اجتماعيٍّ مختلف الأحداث والأشخاص

كما كان قد حدث في هذه الرواية التي تأخذنا إلى ثلاثة أقاليم متباعدةٍ وهي سورية وإفريقيا، ولبنان.

6 ـ الرواية والمفاجأة:

يستلزم أن أقول أنّ المفاجآت المُتْقَنة في العمل الروائي تعبر عن ذكاءٍ روائيٍّ له ما يكون في تجربة فن القصّة الحكائي القديم، وهو الذي أسس تأسيساً جيداً للعمل القصصي التقليدي. ثمّ جاءت القصة الحديثة لتنهل من منهلٍ ثرٍّ من أبرز معالمهِ ما عُرف بقصص ألف ليلةٍ وليلة. وأما قصص كليلة ودمنة فلا نستطيع أن لاّ نحيلها إلى عالم الرمز وقد ظهر حديثاً في رواية مزرعة الحيوانات لجورج أورويل، وهناك من حاول أن يُقلّد هذا الفن ففشل بحكم أنّ الأساس عالي المستوى وليس هناك من يستطيعُ أن يقلدهُ، أو يسرقهُ، وأن من نجح في التقليد الآخر فقد كان شامخاً بذكائهِ حسب ما كان عند المؤلف لمزرعة الحيوانات، وأما زكريا تامر والذي هو مدرسة بحد ذاتها فقد اتخذ من الحيوانات شخصياتٍ تختلف عن شخصيات جورج أورويل، وتختلف عن شخصيات كليلة ودمنة. ولذلك نجح نجاحاً مدهشاً في الطُرق التي استخدمها: «وفي الحقول التي سكنها؟!» وأما عبدو، وأقصد به باسم عبدو على وجه التحديد، فقد كان نائياً عن عالم زكريا تامر، ولا يمت بصلةٍ إلى كليلة ودمنة، إنه أديبٌ حديثٌ بكل ما تعنيه الكلمة، وإذا ما كان مُقترباً إلى جانبٍ من الأجواء القديمة فهذا يعني أننا بمجملنا نشكل الامتداد الطبيعي لتلك الأجواء، ولا أُخطئ إذا قلت أنّ المفاجآت في زهرة في الرمال تذكرنا بمفاجآت الأديب القديم. وتذكرنا بمفاجآت الأديب الحديث أيضاً، وهي التي تم استخدامها في رواية زهرة في الرمال لعدّة مرات، وقد استُخْدِمتْ بشكلها الصحيح والمناسب، فحققتْ المتعة الأدبية للقارئ، كما أنّها حققت المجال الواسع للناقد، وكي لا أبتعد عن الحجم المحدد لمواضيع المقالة أتجاوز رسم الشواهد لتكون من نصيب القارئ وهي واضحة ولا تحتاج إلى الجهود والتعب.

7 ـ رسم الشخصيَة:

أعتقد أنّ هذا الجانب من الجوانب المهمة في القصة والرواية، ولذلك نجحت رواية عُرس الزين للطيّب الصالح لأنّها رسمت الشخصيّة الرئيسة بالطريقة التي قدمتها بالخصائص المطلوبة روائياً أو بالمعنى الآخر أنّها رُسمت بالشكل الجيد كما كان لشخصيات انطون تشخوف الروسي، وقابلها من العراق الأديب الراحل غائب طعمة فرمان إذ كان يتعب في رسم شخصياته لاسيما تلك التي حضرتْ في روايته الخالدة النخلة والجيران فصادفتني مؤخراً روايةٌ «محال» للكاتب المصري يوسف زيدان بما أراه ناجحاً في رسم الشخصية الروائية وهذا ما وجدته في رواية زهرةٍ في الرمال لباسم عبدو وهي عمود المقالةِ فأذكر أنّها حَمَلتْ بين صفحاتها مزيداً «من الإيجاب» في هذا الجانب حيث أنّه تمثل أولاً في رسم الشخصية الرئيسة أي شخصية شادي، وكما أن شخصية أمل هي الأخرى أخذت حقها المطلوب من قلم المؤلف، وأما الشخصيات الأخرى من أمثال نازك وغيرها فقد كانت على تجاوبٍ دائمٍ مع قلم كاتبها، وعليه فرسم الشخصية في رواية زهرة في الرمال هي التي ذكرتنا برسم الشخصيات في الروايات الآنفة الذكر، وقبل أن أغلق الباب في هذا الجانب أود أن أقول أن عظمة الأدب وإنسانيته هي التي تزرع الترابط بين الروايات العربية من جهةٍ، وبين الرواية العربية والروايات العالمية من جهةٍ أخرى.

8ـ الخاتمة:

كان من المؤسف أن دراستي لهذه الرواية أتت في ظروفٍ صعبةٍ ومعقدةٍ، وذلك أن جوانب أخرى في رواية زهرة في الرمالِ لم أكتب عنها، ومع هذا فالمواضيع التي حضرت في الدراسة من الممكن أن تعطي الصورة عن عملٍ روائيٍ آنسني بالعيش معهُ، وبسبب نجاحهِ الفني آثرت الكتابة عنه، وأما الجوانب الإنسانية في هذا العمل وغيرهِ هي التي تدفعنا إلى الاهتمام بالأدب، ولا ننكر أن المتعة والمواهب سيظلان الدوافع الأساسية والرئيسة للكتابات الأدبية والفنية وهذا ما يميّز الأديب عن غيرهِ، وكذلك الفنان أيضاً، فمن هذا المنطلق أن الفنانين والأدباء شكّلوا الشخصيات الخالدة في التاريخ، ومع أن البعض منهم عاش حياة الشقاء والألم كما حصل للذين قتلوا، أو عذبوا، أو انتحروا. وأما من عاش من دون هذا هو ما كان قد حصل عبر المصادفة، والمصادفة ليس بالضرورة أن تكونَ ساعةً أو لحظةً من الزمن وإنّما هي تلك التي تمتد إلى سنواتٍ فيعيش الأديب فيها سعيداً وهذا ما يُشكِل لوحاتِ العجب!.

□□

الروايـــــة والفـــــن التشكيلي:

" خضراء كالبحار " ـــ النص ينتج اللوحة

□ د. ثائر زين الدين*

صدرت رواية هاني الراهب (1939- 2000) " خضراء كالبحار" عام 2000، والحقيقة أنها ليست الرواية العربيّة الوحيدة التي يحضرُ فيها الفن التشكيلي بشكلٍ أو بآخر، فبإمكاننا أن نذكر ما لا يقل عن عشرين رواية وجدنا أنفسنا فيها إزاء شخصيات متنوعة ومختلفة من الفنانين التشكيليين أدى بعضها دور البطولة؛ من تلك الرواياتِ، وشخصياتها يمكن أن نذكر – على سبيل المثال لا الحصر– رواية " صُراخ في ليلٍ طويل " لجبرا إبراهيم جبرا حيثُ تبرز شخصيّة الفنان التشكيلي " فارس الطيبي "، وثلاثيّة أحلام مستغانمي، التي يؤدي دور البطولة فيها الفنان التشكيلي "خالد بن طوبال "، وفي "العدامة " لتركي الحمد تطالعنا شخصيّة الفنان " عدنان "، وفي " لم أعد أبكي " لزينب حفني نقف على شخصيّة الفنانة التشكيليّة " راوية "،

وفي "مذكرات امرأة غير واقعيّة" لسحر خليفة نجد أنفسنا أمام فنانة تشكيليّة أخرى، وفي "المساء الأخير" لـ محمد رضوان تطالعنا شخصيّة بطل العمل "سليمان" وهو فنان تشكيلي .... وسواها عدد قد لا يكونُ قليلاً من الروايات العربيّة.

في " خضراء كالبحار " نجدُ أنفسنا ومنذ العتبةِ الأولى للنص في رحاب الفن التشكيلي؛ فالعنوان نفسه الذي يحققُ وجهة نظر ليسنغ Lessing حين يقول: " **لا ينبغي أن يكونَ العنوانُ دليلاً صريحاً لولوج عالم النص، فكلما ابتعدَ عن التصريح بالمضمون كان أفضل**"(1) هو لوحة بكل معنى الكلمة! إن مجرد قراءة هذا العنوان قبل الدخول إلى رحاب العمل يَجعل القارئ يستحضر مشهد البحر بطيف ألوانه الواسع؛ بما فيها الأزرق والأخضر بدرجاتهما

---

* شاعر وناقد من سورية.

الهائلة، وغيرها من الألوان... ثُمَّ سيستحضر بالدرجة الثانية مجموعة من اللوحات التي تصوّر البحر، وهذا ما حدثَ لي حين جعلني العنوان أستحضر أكثر من لوحة لرسّام البحار المعروف إيفان إيفازوفسكي ولاسيّما تلك التي يطغى فيها اللون الأخضر... وفي مقدّمتها لوحتا "الموجة التاسعة" و" عاصفة " – 1886 ، حيثُ الأمواج الهائلة ومجموعة باقية من بحارة سفينة يتمسكون بعمود الصارية الرئيس ويصارعون في جحيم الماء من أجل الحياة... اللافت في اللوحتين الضخمتين المذكورتين (ولاسيما الأولى منهما) طغيان الأخضر بتدرجاتِهِ وحضور البرتقالي والبرتقالي المحمر والأصفر والبني في الأفقِ فوقَ الأمواج، وانعكاسها على لون الماء.. وهي الألوان نفسها التي استخدمها الفنان جبر علوان في رسم لوحةِ غلاف الرواية، وهي صورة امرأة ممدّدة على أريكةٍ وغارقة في الألوان المذكورة!

وقد يستحضرُ آخرون لوحات رامبرانت ودولاكروا وغيرهما ممّن رسموا البحار...

ثُمّ سيحاول هذا القارئ أن يربط بين البحار في الواقع واللوحاتِ من جهة، والمرأة التي شاء الروائي أن يلوّنها بالأخضر " خضراء" من جهة أخرى ... ما الذي يرمي إليهِ الروائي من هذا التشبيه؟ ماذا أراد أن يقول؟ لماذا هي خضراء وليست زرقاء مثلاً؟! هل أرادَ أن يستحضر فصولاً أو ساعاتٍ معينة من النهار تجعلُ لون البحر يصبح أخضر ويضفي ذلك على المرأة.... وفي كل الأحوال سنحملُ تصوراتنا المختلفة معنا ونلجُ النص... ساعين إلى اكتشاف عديدٍ من الأسئلة والأمور بالربطِ ما بين العتبةِ الأولى (العنوان)، والثانية (لوحة الغلاف) من جهة والمتن الرئيس من جهة ثانية.

وسنلاحظُ أن العنوان بالتحديد أدّى أكثر من وظيفة وفق رؤية جيرار جينيت (2) G.Genette أهمها الوظيفة الإيحائية " F.Connotation " والوظيفة الإغرائيّة " F.Seduction ".

" خضراء كالبحار " رواية حب في المقام الأول ، حب غريب يندلع بين فراس نصّار الفنّان الذي بلغ الخمسين وهو وفق وصف الراوي : " **رجل أحبَّ خمسين مرّة . تزوّج ثلاث مرّات . صار أباً ست مرات. سافر ألف مرّة . رسم مئتي لوحة . صنع أربعين تمثالاً . شرب ألف نخب . كبر ابناه وابنتاه وأخيراً اختار أن يعيش في مرسمه . هناك في الضاحيّة الجبليّة للمدينة ، التي كانت قبل مئتي عام وجاراً فعليّاً للذئاب الحقيقيّة** "(3) ونورما عبد المجيد البدر ، ابنة المدير العام لوزارة الدفاع ، الذي قضى إثر إصابةٍ حربيّة لم يشفَ منها . وهي – كما يصفها الراوي أيضاً – قديسة مطوّبة ، امرأة كيّسة ، حسّاسة ، وزوجة المقدم مهند .

خلال ستة فصول وما لا يقل عن ثلاثمئة وخمسين صفحة سنعيش مع قطبي الرواية فراس ونورما حالة حب غريبة ، صعبة ، ومؤلمة، يغلب عليها التذبذب؛ فنورما ستظل منذ منتصف الفصل الأوّل " الهيولى " حتى الفصل الأخير " السديم " تتخبط بين الإقدام والتراجع ، بين السير خلف مشاعرها وأحاسيسها ، أو الانصياع لكل ما تحمله على كاهلها الرقيق من أعراف وعادات وإرثٍ طاغٍ . لكن نورما ويوماً فيوماً ستجد

نفسها تغوص في تجربة حبٍّ تبعثها حيّة ، دون أن تعترف بذلك ، وعلى أمل الانتهاء منها في اليوم التالي ، لكن اليوم التالي سيحمل دوماً تواصلاً ليس فقط عاطفياً ، بل جسدياً مختلفاً تماماً عما عهدته مع مهند ذي الدقيقتين أو الثلاث من الحب المقنن ، والمحاولات الطبيّة الكثيرة لإخصاب الرحم المتعطشة للحياة !

العلاقة مع فراس نصّار ستطور شخصيّة نورما فيما يتعلّق بالتعامل مع الفن وتذوقه ، فإذا بها وبنا نكتشف موهبة دفينة في أعماق البطلة .... إنها قادرة على تذوّق العمل الفني ، والكتابة عنه نقدياً من خلال منهج طريف، كل ذلك بسبب الحب !

وبتشجيع فراس حتى أن حلم الحصول على درجة الدكتوراه ينهض في روحها مارداً من جديد وهي التي كانت قد همّت بذلك قبل الزواج من مهند ، ثم عزفت عنه بناءً على إلحاحه.

نورما التي أحبها فراس حدّ الجنون وأهداها في الفصل الأول إحدى لوحاته وقد أدخل الحرف العربي في تكوين اللوحة وجعل الإهداء عنصراً بنائياً فيها : " **الفرح والجمال كنزان صغيران في هذا العالم ، وأنت الخضراء كالبحار تجعلينهما يكبران** " (4) ورجاها طويلاً أن تختاره ليعيشا معاً ....

نورما إذاً الخضراء كالبحار ستظل طوال العمل شخصيّة رجراجة مهتزّة متذبذبة ، فهي مع حبّها الطاغي لفراس ، لن تختاره !! ومع قصّة حبّها الغريبة ستسارع لإدانة شادية زوجة خالها – التي أرغمت على الزواج من الخال – حين تكتشف أن شادية تعيش على هواها ، وستسلبها طفلها على مشارف نهاية الرواية .....

وقد جعلها مهند عاقراً تماماً ، ولهذا فإننا سنحس أن عقدة العمل تشبه ما يسمى عقدة ميلودراميّة ، فالبطلة نورما وقد أصابتها سلسلة من المصائب تبدو في نهاية المطاف شخصيّة ضعيفة غير قادرة على الانتصار على ظرفها الاجتماعي بكل ما يمثّله من طغيان للعادات والتقاليد وتأثير تربية الأب ، وهي مع ذلك شخصيّة طيّبة لا تستحق ما يحدث لها ، وطيبتها تتجلّى في إيمانها الراسخ أنها لو انجرفت وراء حبّها فستولم أمّها وتشين أخواتها وقد تقتلُ زوجها ، ومع ذلك فهي ليست بشجاعة آنا كارنينا أو إيّما بوفاري (وقد أُشير إلى هاتين الشخصيتين كثيراً في العمل)؛ وبالتالي فالحكايةُ تنتهي بالأسى وتثير إلى حدٍ بعيد شفقة القارئ وحزنَهُ مع كثيرٍ من الغضب على الشخصيّة جَراء تقبلّها الهزيمة والاندحار!، وبهذا فنحن إزاء رواية تشبه ما يسمّى بالروايات الطبيعيّة للقرن التاسع عشر؛ لقد وضعت البطلة نورما في ظروف صعبة! هل صمدت أم كانت مجبرة على التخلّي عن غايتها !؟ لم تستطع الصمود ، بل تخلّت عن حبّها وكل ما يمثله من خروج من الموت والعفونة إلى فضاءات الحياة الحقّة، وزيادةً على ذلك رأيناها تتكفن فترتدي الحجاب وتفصل نفسها وجسدها عن كل شيء خارجهما ، وتكرّس نفسها لخدمةِ رجلٍ سبب لها العقم وحرمها أبسط حقوقها ... لأنّه زوجها فحسب، وله عليها حق الطاعة كما عاهدت والدها... لقد دفعت بنفسها إلى يأسٍ شامل!

أما فراس نصّار الفنان المتمرّد المخذول فسيجد نفسه مضطراً للهجرة إلى باريس حيثُ وجَدَ من يقدّر فنّه ومن يقتني أعمالهُ بأسعار خياليّة.. تاركاً عالم نورما الراكد القار يغوص في إرثِهِ الثقيل القاتل!

وأمام كل ما سبق ما الذي صنعه الفن التشكيلي؟ ما الدور الذي أدّته اللوحات والتماثيل؟! لماذا كل ذلك الحضور الطاغي؟

الدور الأوّل الذي أداهُ الفن التشكيلي هو دوّر يتعلق ببناء شخصيّة رئيسةٍ في الرواية؛ فراس نصار المصوّر والمثّال!

لقد استطاع الروائي أن يخلقَ لنا شخصيّة فنان تشكيلي من لحم ودم، أقصد، شخصيّة مقنعة تماماً، سواء من خلال طقوسها وعاداتها وطرائق تعاملها مع موضوعاتها الفنيّة أو الوسط المحيط، أو العالم بشكل عام.. وصولاً إلى شكلِ تلقّيها للدنيا من حولها بكل ما فيها؛ انظروا إلى طريقة تفحص هذهِ الشخصيّة للمرأة التي تجلس أمامها.إن عيني مثّال هما اللتان تجوبان جسد المرأة:

" **إحباط آخر تفشّى فيه وعيناهُ تنزلقان عن العنق القصير إلى الصدر الغائر إلى الجذع المتضائل، إلى القوام الممسوح كلّه. ولولا أنّ نورما الغائبة تماماً عن تفرّساتِهِ تحرّكت في تلك اللحظة وأنزلت ساقها عن ركبتها لما انتبّهَ إلى أن ساقيها هما ذلكَ التكوين الذي يبحث عنه. رآهما بديعتين وارتاحَ**" (5).

أو لنقرأ ما تقولهُ الشخصيّة في موضعٍ آخر عن علاقتها مع الألوان المائية:

" **أنا بالأصل عاشقُ ألوان مائية – نبسَ فجأةً – أحببتُها مثلما أحببتُ المطر.لّما أحسستُ بعامي الخمسين، أحسستُ بانصرافِ جوّاني عنها. ما العلاقة بينَ الألوان المائيّة ونصف قرن من العمر؟ الآن أراها هشّة، ضعيفة، لا تتلون بألوان القلب. لا تقدر أن تنفجر، ولا عمقَ لها**"(6).

فإذا ما أرادت هذهِ الشخصيّة التعبير عن لحظة إحساسها بالحب عادت فنضحت من مَعينها الخاص (الفن): " **نورما أنا متفاجئ مثلك وأكثر. لكن الشغلة واضحة. ألا ترين؟ واضحة تماماً. وأنا في عمر ما عاد يسمح لي بالتهوّر. لكنني فعلاً وأنا وسط قدسيّة مؤكدة، في هذهِ اللحظة، كأنني أسكُبُ تمثالاً، أعتقد أنني أحبّك**"(7).

وهذهِ الشخصيّة نفسها حين تريد أن تقارن لقاءَهَا بنورما بأي شيء آخر في الدنيا لا تستحضُرُ إلا مادةً من الفن التشكيلي، يقول الراوي: " **قبل اللقاء الأول بعد المئتين بنورما، كان قد التقى في مدريد بلوحة(الغورنيكا). نهارين أمضى جاثياً ومتنقلاً أمامَ الأسود والأبيض، كانا كل ما احتاجَهُ بيكاسو من الألوان ليرسم أشلاء القرية المفجوعة. وتحت تأثير بيكاسو توجّهَ نحو الرسم وليسَ التجسيم**"(8).

إذاً هاتانِ محطتانِ مهمتانِ في حياة فراس واحدة منهما غيّرت توجهَهُ الفني فجعلته يختار التصوير عوضاً عن التجسيم أو النحت، والثانيّة بدّلت حياته تماماً.

لقد أحبّ امرأةً ستقلب حياته رأساً على عقب...

إن هذه المقارنة بين اللقاءين الأهم في حياته لقاء الغورنيكا ولقاء نورما لا يقدّم عليها إلا فنان! الدور الثاني الذي سيؤدّيه حضور الفن التشكيلي في الرواية دورٌ يتعلقُ أيضاً بالشخصيات، ولكنّه هنا يصبحُ وسيلةً للإطلال على أعماقِ شخصيّة الفنان نفسه من قبل الآخرين، وسيلة لقراءَتِهِ من الداخل. تقولُ نورما لفراس وقد بدأت بدراسةِ أعمالهِ كي تكون موضوعاً لأطروحةِ الدكتوراه التي ترغب بكتابتها: "... **الثيمَةُ الثانيّة؛ أنتَ عندك في عدد من اللوحات لُب، جوهر، مركز تنتشر منه اللوحة. وهذا غريب لأنكَ أنت توحي بأنك متشرّد وحياتك بلا مركز. وفي مجموعة ثالثة شفت غابة، وشفت القسوة والظلام، الأزرق ضحيّة يفترسها القرمزي... وعندك لوحة لزهرتين مثل بومتين تماماً، ومجموعة رابعة من الأزهار البابُها لها شكل حشرات سوداء بشعة مخيفة، كأنك تقول إن القبح هو جوهر الجمال**..."(9).

وستصبحُ اللوحة أداةً ووسيلةً للتعبير عمّا تعجزُ المفرداتُ عن وصفهِ من مشاعر الحب، وستتمكّن الشخصيّة التي هي موضوع الحب (نورما) من قراءة ذلك فتحاول التعبير عنه؛ إنها تصف ما أسماه الفنان "لوحة يوم الحب الكبير"، وهي بذلك أيضاً تقرأ مشاعر فراس الصادقة نحوها "هل الحب غيابٌ للوعي أم وعيٌ آخر؟ وعيٌ يجسّدُ نفسه وحسب؟ لماذا عَريتني من الملابس وألبستني الرياح والموج والمطر؟ شطرتَ فخذيَّ عن الخاصرة وصنعتَ من السُرّة ينبوعاً ومن حلمتيَّ شراعين، وجعلتَ أضلاعي مراوح. كتلتَ فوقَ بطني زوبعتين ونصبتهما، لهما شكل إشارة استفهام. لماذا أرسلتَ جدولين من عطر الزنبق ليسيلا بين ثلاثة جداول من الدم فوقَ فخذيّ وبينهما؟ هل هذا دمٌ أم نبيذ؟ هذه الجداول التي تفيضُ من ركبتيَّ؟".

ثم تلتفت إليه باضطرابٍ حزين: "**لم يقلْ أحد انّي أساوي شيئاً مما رسمتني**."(10)

أما الدور الثالث الذي يؤدّيه العمل الفني، فهو دورٌ يتعلّق عموماً بمقولة الرواية، باحتجاجها الصارخ على خنق الكائن البشري في بلادنا العربية وسلبه حريّته والاعتداء على خصوصيتهِ وجماله...

ويأتي ذلك من خلالِ احتجاج نورما على إحدى لوحات فراس ها هي ذي تُعلن: "**هذه الرسمة هي أنا**" (11) ولكنّها تصرخ: "لماذا رسمتني مشوّهة؟" لكنّها ستفهم بعد قليل أن ما رأتهُ هي تشوّهاً في ملامحها... إنما رَسَمَهُ هو على أنه جمالٌ معتدى عليه، جمالٌ سلبوه حُريّته، ولن يكتفي هذا الفنان المتمرّد بتوصيف الحالة، بل سيسعى ومن خلالِ حُلمِهِ الفني بالانتصار عليها. هاهو ذا يحاول رسم ما ستكون عليه شخصيّة نورما القادمة، ومن خلال ذلك سيصب جامَ غضبه على تلكَ المعوقاتِ والصعوباتِ الاجتماعيّة التي ينبغي لنورما أن تقهرها:

" **التمثال الذي سيجسدها سيكونُ جسداً بشرياً لهُ ثمانية صدور، سينشقُّ كل صدر ويتكرمش كالورق، مفسحاً الفضاء لخروج خلايا السرطان والأفاعي والأشلاء والخرائب والمسدسات والكتب المقدسة و**...."(12).

ولكن فراس نفسه وفي حالةِ غضبٍ من نورما الجبانة، الضعيفة غير القادرة على رفض عبوديتها، سيلجأ إلى مفرداتِ الفن نفسه للتعبير

عن حالتهِ وشعورهِ الآني تجاهها: " **الآن وهو يصبُّها في تمثال ذئبة لها ضروع الأنانيّة والوضاعة والغدر، ويشعل في وجهها النيران. كيف سيمكنه أن يفك عن كتفيه أربطة الكراهيّة؟**"(13) وحين تخيّبُ هذهِ المرأة ظنّه تماماً وتختبئُ تحت ملاءاتها وحجبها سنلاحظ أن التمثال الذي تمنّى أن يصنَعهُ لها وقد أخرجت من داخلها كل ما رسَبَ فيها من عفونة مجتمعها، يأخذ شكله النهائي ويباعُ في باريس بثمنٍ خيالي ، لكن كيف أصبحَ؟ كيف خَرَجَ من بين يدي الفنان بصورتهِ النهائية؟ لنستعر كلماتِ ميراي (إحدى شخصيات الرواية) وهي تصف التمثال الذي ستبيعهُ هي لرجلٍ فرنسي:

" **إن التمثال ذا الفراغات عملٌ خارق. ليس أن فكرة الفراغات هي أجمل تعبير فنّي عن قصور الإنسان وهشاشتهِ وهزائمه، وإنما تنفيذها، والبصمات! كيفَ خطرت لهُ هذهِ الفكرة الجهنميّة؟** "(14)

بقي أن أشير إلى أن اللوحات الفنيّة والتماثيل في " خضراء كالبحار " إنما هي مخلوقات أبدعها النص، وليس العكس. وقد شاهدنا هذا عند هرمان هسّه في "روسهالدة" مثلاً في حين أننا رأينا اللوحات الفنيّة تشكّل النص، أو تسهم في إبداعهِ في " امتداح الخالة " و"دفاتر دون ريغوبيرتو " لماريو بارغاس يوسا وقبلهما عند دوستويفسكي ... وكي يبدو كلامي أكثر وضوحاً فلنقرأ معاً هذا المقبوس الذي يبدو فيه فراس نصّار وهو يبدعُ بعض لوحاتهِ، وواحدة منها مباشرةً أمامَ طلاب كليّة الفنون الجميلة:

كان لسانهُ يسرد المعلومات والتواريخ، وأصابعهُ ترسُمُ " زنداً مؤنثاً، عارياً، نحيلاً، في وسط الامتداد بين تدويرة الكتف وتكعيبة المرفق رشاقة خاليّة من الحشو، تفلتُ منها ألياف تركت نسيج اللحم واشرأبّت حولهُ كسيقان من العشب. سيقان في مدى الامتداد التفّت حولَ وبين الأصابع الخلفيّة شبه مطمورة في الزند، أصابع خلفيّة راكعة متعبدة، وإبهام أماميّة تتوسد اللحم" (15).

وفي الحال تأتي إحدى القراءات المحتملة للوحة من قبل طالبة تحمل آلة تصوير، تقول بعد أن تلتقط صورة للوحة : " في أيّ بلادٍ يتحول اللحم إلى عُشبٍ بقوة الحُب؟أريدُ أن أقطع تذكرة سفر إلى تلك البلاد" (16).

هنا وفي مواضع أخرى من الرواية رأينا كيف كان النصُ يخلق الصورة ومع ذلك سنلاحظ قوّة تأثير الواقعي علينا؛ لقد جسّدنا ونحن نتبع الجمل صورةً للوحةٍ في مخيلتنا، لوحة أبدعها النص نفسه لغاياتٍ فنيّة ومعنوية .

الهوامش:

(1) انظر، عبد الملك أشهبون، العنوان في الرواية العربيّة، دار النايا ومحاكاة، دمشق ، 2011، ص. 2 .

(2) نفسه ، ص 19.

(3) هاني الراهب ، خضراء كالبحار ، دار المدى ، دمشق 2000 ، ص 13 .

(4) نفسه ص 43

(5) نفسه، ص (27- 28)

(6) نفسه، ص 28.

(7) نفسه، ص 63.

(8) نفسه، ص 144.

(9) نفسه، ص 128.

(10) نفسه 134.

(11) نفسه،ص37.

(12) نفسه، ص 146.

(13) نفسه، ص 213.

(14) نفسه ، ص 245.

(15) نفسه، ص 92

(16) نفسه، ص 92

❑❑

من ذاكرة القلب

❏ فادية غيبور *

يا هذا الوطن الموغلُ في أعماقِ التاريخْ
والذاهبُ نحوَ المستقبلِ بكمالِ روائهِ ورؤاهْ..
يا هذا الطالعُ من من ذاكرة القلبِ النازفِ
شعراً وعبيراً ودماءْ
أحببتكَ طفلةَ أحلامٍ تبحثُ عنْ غدرانِ الماءِ
وأشجارُ الصفصافِ تداعبُها النسماتُ الغربيّةُ
في زمنٍ كانَ نديّاً حدَّ رهيفِ الروحِ
وكانت رائحةُ الأرضِ تبوحُ بأسرارِ الحبِّ الأوّلِ
والكلماتِ الراقصةِ على جدرانِ القلبِ المنتظرِ
مواعيدَ لقاءٍ عذريٍّ
ورسائلَ أنقى من قطرةِ ماءٍ تتناثرُ شهداً
في سهراتِ الصيفِ الــكانَ يشدُّ أصابعَنا
لتعانقَ أشواقَ رؤانا.. وتنامْ..
كم أهديت ليالي قرانا أقماراً ونجوماً
ومواعيدَ قطافِ الذهبِ الأبيضِ
قبل شروقِ الشمس الخَجلة..
يا ذاك الزمنُ الغائبُ منذ عقودٍ.. كم أهواكْ
أوَ تذكرُ تلك الأيامَ ترتبُ لحظات الدفءِ الإنسانيِّ
غداةَ الجار يقاسمُ جيرانَهُ مما تمنحه الأرض من الرزقِ

* شاعرة من سورية.

حلالاً.. يكفي لينامَ الأطفالُ على سررِ الأحلامِ
ويبتسمونْ..
أوَ تذكرُ أحلامَ العمر المتأرجح ما بين طريقٍ وطريقْ..
والأرضُ تدورْ..
ورفيفُ الضحكةِ في الطرقاتِ وبين قباب الطينِ يدورْ
كنّا نغفو ورؤانا الخضراء تخاصرنا في سُرُرِ الأحلامِ...
فنصحو.. ونـنـامْ
لا شيء هنا..
لاشيء سوى أشباح العتمةِ والطلقات تمزّق صفو الليلِ الهادي..
أو غصّةُ فلاحٍ تشتعلُ سنابلُ حقله ذاتَ صباحٍ
أو في ليلٍ أسودَ لا يعرفُ ضوءَ القمرِ
ولا أغنيةَ النورج والحصّاد..
لا يعرفُ أهزوجة عرسٍ بعد حصادٍ كان..
لكنه في أوردة القلبِ وفي شرفاتِ الروح
يراهُ..
الله.. الله.. كم أشرقَ وجهٌ قرب غدير الماءِ وساقية الريِّ
وأحلام الطفلةِ بالأقلام ملوّنةٌ
ترسمُ جبلاً بل جبلينِ
وبينهما تشرقُ شمسٌ جذلى
تبسقُ أشجارٌ مزهرةٌ في مطلع آذارَ ونيسانَ
ويأتلقُ العمرُ ولكنْ...
يا هذا الحلمُ الدافئ كم رافقْتَ طفولتَنا
ونسجت لنا أرجوحة عمرٍ ورديٍّ
وضحكتَ كثيراً يوم بكينا خوفاً
من أشباح الليلِ الهائمةِ بين قبابِ الطين وأشجارِ التوتِ
ورحنا نحصي عدد الأخشاب بسقف الغرفة

فنرى شجراً وظلالاً سوداءَ ونَنسجُ في العتمةِ
بعض حكاياتٍ غامضةٍ
نقرأُ بعضَ قصار السُّوَرِ ونغمضُ أعيننا
حتى نرتحلَ إلى أرض الأحلام. ونغفو.. نغفو..
ثمّ نسافر مثل طيورٍ في الفلواتِ..
فنعبرُ ودياناً وجبالاً وبحاراً
حتى يترحّلَ عمرُ الليل.. وتنداحَ سكينتهُ
نسمع في هدأتهِ ترجيع أذانِ الصبح
فنوقظ من نومٍ أطفالَ الجيرانِ وأبناءَ عمومتنا
كي نبدأ بيراءتنا "خططاً حمقاءَ" ليوم قادمْ..
كنا أطفالاً سعداءَ وكانت قريتنا خضراءْ..
كانتْ منذ قرونْ تسقي ظمأ البشرِ.. الأرضِ... العشبِ
وتتكئ على أوردة الغدران شمالاً وجنوباً.. غرباً شرقاً..
تلك القرية..
تلكَ الهاجعةُ على أطرافِ حقول القمحِ.. القطنِ..الزيتونْ..
فإذا ما "نعست" نامت كالطفلِ قرير العينِ
على أطرافِ الغدرانِ وأشجار الصفصاف..
أمّا نحنُ..
فكنّا نرسُم خارطةً للوطنِ المتجذّرِ
في أعماق التاريخ
وإذا نمنا يوماً قُربَ تخومِ الغيمِ
وُلدنا كلّ صباحٍ عشّاقاً
للأرضِ الطيّبة السمراء..

و...إلى لقاء

□□